LA MUSICA POEMA DI DON TOMMASO YRIARTE

Tomas de Yriarte, Giuseppe Carlo De Ghisi

LA MUSICA

POEMA

DI DON TOMMASO YRIARTE

GIUSEPPE CARLO DE GHISI

FIRENZE
A SPESE DEI TRADUTTORI
—
1868

Prezzo Lire 3 50

LA MUSICA

POEMA

LA MUSICA

POEMA

DI DON TOMMASO YRIARTE

TRADOTTO DALLO SPAGNUOLO IN VERSI ITALIANI

DA

GIUSEPPE CARLO DE GHISI

CON NOTE

SULLO STATO ATTUALE DELLA MUSICA IN SPAGNA E IN ITALIA
E IN GENERALE PRESSO LE ALTRE NAZIONI

FIRENZE,
A SPESE DEL TRADUTTORE.
1868

PREFAZIONE DEL TRADUTTORE.

Impresi, or sono alcuni anni, a tradurre in versi italiani questo Poema sopra la Musica. Compiutane la traduzione, per averne un giudizio sicuro, la feci leggere ad alcuni miei onorevoli amici, celebri nella scienza e nell' arte musicale, e ad altri egualmente celebri nella italiana letteratura. Fra i cultori di Musica citerò il MAESTRO LUIGI PICCHIANTI, già Professore di Contrappunto nel R. Istituto musicale di Firenze, sventuratamente rapito al desiderio degli amici e all' utile dell' Arte; i Signori RAFFAELLO FORESI e MAESTRO ABRAMO BASEVI tuttora viventi. Questi Uomini egregi, ad una cognizione estesa e profonda della Musica, univano ed uniscono ancora uno squisito sentire ed un retto giudizio nelle opere della mede-

sima, come in quelle della nostra Letteratura. Di tali pregi fanno ampia e sicura fede i molti scritti da loro pubblicati sulla critica musicale.[1] Fra i letterati mi basterà di citare i celebri e rimpianti GIOVAN BATTISTA NICCOLINI, una delle nostre glorie italiane, il quale aveva bene accolto un altro mio Opuscolo sulla *Creazione* dell' HAYDN, e DONATO SALVI, ambedue Accademici della Crusca.

Questi Uomini illustri, competenti ciascuno

[1] Vedi il *Piovano Arlotto*, tre volumi di articoli veramente preziosi sulle scienze, sulla politica e sulle belle arti. Quest'opera è scritta principalmente dal *Chiarissimo* RAFFAELLO FORESI sotto il pseudonimo di *Marco*. Molti altri suoi scritti di critica musicale si trovano sparsi in diversi giornali, ma ora mi è grato il pubblicare con assoluta certezza che il FORESI (cedendo finalmente alle insistenti e reiterate premure de' molti suoi amici ed estimatori, fra i quali io pure mi pregio di essere) ha deciso di riunire in uno o più volumi e pubblicare quanto prima tutti i suoi scritti sopra la Musica, e che di quest' opera l'immortale GIOVACCHINO ROSSINI aveva già accettato la dedica. Questa notizia sarà certamente gradita a tutti per l'utile che può venirne a chiunque desidera di giudicare rettamente le produzioni dell'Arte musicale.

Quanto poi al *Chiarissimo Maestro* ABRAMO BASEVI, vedi i suoi scritti — *Studio sulle opere di* GIUSEPPE VERDI — *Introduzione ad un nuovo sistema di armonia* — *Compendio della storia della Musica* ec. pubblicati in Firenze da *Tofani* e da *Guidi*. Queste opere del celebre Maestro fiorentino sono molto stimate per la dottrina, la perspicacia, la chiarezza e l'acume che le distinguono. Il BASEVI è inoltre benemerito dell'Arte per essere stato il primo in Firenze a dar vita alla società del *Quartetto*, la quale si è poi diffusa in Italia e fuori; e, saggiamente usando della sua ricca fortuna, per avere istituito premj a concorso pei giovani artisti, infine per aver fondato *Periodici* di molta utilità per gli artisti e per l'arte.

per ciò che riguarda nell' opera la parte artistica e la parte poetico-letteraria, furono molto gentili e benevoli verso di me per questo mio lavoro, e mi consigliarono a pubblicarlo, aggiungendo alcuni di Loro, che io avrei reso un buon servigio all' arte musicale e alla letteratura italiana, facendo viemaggiormente conoscere, voltato nel nostro idioma, un Poema che altamente lo meritava, non tanto per i molti suoi pregi intrinseci, come per essere il solo, a quanto fino ad ora si sappia, che sia stato scritto sopra la Musica.[1]

Il loro cortese incoraggiamento m' induce ora a presentare al pubblico questa mia traduzione, ritardata nel tempo, per cagioni da me indipendenti. — Lascio da parte il considerare, se

[1] Esiste un opuscolo intitolato — *Passatempo Armonico-Poetico in ottava rima* — stampato in Siena nel 1828, coi tipi di *Pandolfo Rossi*, all' insegna della Lupa. —

Questo poetico Componimento, che è diviso in quattro parti, tratta della Musica, e ne spiega gli elementi e le regole principali. Sebbene sia fatto con molta diligenza e cognizione tecnica dell' arte, tuttavia non merita certamente il nome di Poema, ed anche il suo autore (che si chiama, forse con anagramma, LOTARIO GANLENO) intitolandolo — *Passatempo* — sembra non avergli voluto attribuire molta importanza. Si può quindi assolutamente concludere, che il Poema di DON TOMMASO YRIARTE sia l'unico scritto fino a' giorni nostri sopra la Musica. A ciò stabilire, concorrono ancora le scrupolose indagini fatte dall'Autore in prima, e dal Traduttore dappoi per accertarsi di questo fatto

io abbia ben resa nell' italico idioma tutte quelle bellezze onde rifulge l' Originale spagnuolo, e se per lo studio e la diligenza da me impiegati in questo lavoro, io abbia ottenuto l'intento, cui deve mirare ogni accurato traduttore, quello cioè, che a chi legge una traduzione, sembri avere davanti a sè un' opera scritta originalmente in quell' idioma nel quale è tradotta. Di questo saranno giudici competenti i conoscitori di ambedue le lingue, ed anche potrà esserlo qualunque Maestro di Musica o Letterato italiano. Ciò non di meno, credo di aver giovato ai cultori dell' Arte in Italia, come di aver favorito i dottamente curiosi, dando maggiore pubblicità ad un capolavoro della Letteratura spagnuola, dalla lettura e meditazione del quale i Maestri Compositori di qualsiasi genere di Musica, al pari dei Dilettanti, potranno ricavare non lieve profitto, e i puramente Letterati potranno formarsi, senza gravi e profondi studi, una idea chiara e preziosa dei principj che regolano, e sui quali si fonda l' Estetica musicale.

Ciò premesso, sebbene gli argomenti che precedono ognuno dei cinque Canti di questo Poema, facciano conoscere qual sia l' ordine di

ciascuno di essi, tuttavia non mi sembra superfluo il riassumere in questa Prefazione il piano dell' intero Poema, compendiando con ciò quanto l' Yriarte stesso diceva su questo proposito nel Prologo al suo Poema pubblicato a Madrid nel 1822.

Prima di tutto l' Autore giustamente riflette, che, fra i libri stampati fino ad ora sopra quest' Arte, sono rarissimi quelli che ne spieghino con metodo e compiutamente le regole, e forse fra questi non havvene alcuno, il quale non richieda la viva voce del Maestro, ed un numero grande di esempi scritti in Musica. Da ciò si potrà di leggieri inferire quanto sia difficile il raggiungere tale scopo con un Trattato in versi, privo affatto di simili aiuti. Inoltre egli è necessario riflettere; che basta appena la cura più attenta e scrupolosa per usare costantemente le parole scientifiche nella loro vera e propria accettazione, per fissare il significato di quelle molte che sono equivoche, perchè denotano appunto tre o quattro cose molto diverse; che si può incorrere nell' estremo di dir troppo per i periti dell' Arte e di dir troppo poco per quelli che

non lo sono; che è cosa assai delicata il prescindere dalle parzialità nazionali, come dalle opinioni e dai sistemi approvati generalmente; che bisogna essere ben cauti nello scegliere, in materia così vasta, soltanto quello che è strettamente necessario e che meglio si adatta alla espressione poetica; infine perchè un Poema non è un metodo per imparare un'arte, nè una dissertazione per discernere le questioni. Quindi fa d'uopo limitarsi a ciò che saviamente insinuava Virgilio nelle sue *Georgiche*, lib. II, verso 42:

« *Non ego cuncta meis complecti versibus opto.* »

Infatti s'ingannerebbe tanto chi sperasse trovare nelle stesse *Georgiche* tutto ciò che può condurre all'Agricoltura, quanto chi pretendesse racchiudersi in questo Poema altri precetti, all'infuori dei generali dell'Arte musicale.

Il Canto I presenta una idea degli elementi della Musica, riducendoli a due principali, cioè al *Suono* ed al *Tempo*. *Il Suono* si considera, prima secondo la *Melodia* a cui appartiene la divisione delle scale diatonica e cromatica, la formazione dei modi maggiore e

minore, la estensione dei suoni apprezzabili dal-l' udito umano, e l' uso delle chiavi; poi secondo l' *Armonia*, a cui corrisponde la cognizione degli intervalli consonanti e dissonanti, e gli accordi che vengono da essi composti. Il *Tempo* si considera, sia in relazione al diverso valore o alla durata delle figure (o note), sia infine relativamente all' aria e al movimento che si dà alla misura. Questo primo Canto, siccome è la base dei quattro seguenti, ed essendo la sua struttura puramente didattica, permetteva difficilmente all' Autore di poterlo rendere ameno, poetico e dilettevole. Per questi motivi richiede più degli altri Canti la meditazione del lettore, e deve per conseguenza dilettarlo meno di quelli, come suole generalmente accadere nei buoni Drammi nei quali il primo Atto, essendo destinato alla mostra dei caratteri e della situazione anteriore dei Personaggi, esige indispensabilmente l' attenzione principale dell' uditorio, dovendolo istruire prima di dilettarlo.

Il Canto II tratta della espressione de' varj affetti. e dà regole particolari per bene ottenere questo intento. Egli è incontestabile che l' Au-

tore ha reso su questo punto un servigio utilissimo ai Compositori di Musica, perchè, sebbene molti libri insegnino a loro i principj dell'Arte, e le leggi che regolano la Melodia e l'Armonia, ve ne sono appena alcuni, i quali stabiliscono dei precetti sull'uso che Essi debbono fare di amendue queste parti della Musica per muovere le passioni e gli affetti, come pure che spieghino quali norme debba usare il Compositore di Musica per ispirare l'allegria, la tristezza, la tenerezza, la compassione, la calma, la tranquillità ed il riposo; l'ardor marziale, il terrore e l'orrore. Se il Maestro di Musica, sostenuto dalla disposizione naturale, dal genio e dall'amore per l'Arte, studierà e mediterà attentamente i precetti che l'Autore dà in questo Canto, potrà riescire un ottimo Compositore; sarà sicuro d'insinuarsi potentemente nell'animo de' suoi uditori, ed eccitare in essi quegli affetti che si propone nel suo componimento.

Nel Canto III l'Autore, dopo aver provata la eccellenza della Musica con argomenti fondati sulla ragione, sul sentimento e sulla autorità, riduce gli usi principali della medesima a quattro, considerandola cioè come de-

dicata nel Tempio a Dio; nel Teatro al Pubblico; ai particolari nella Società privata; in fine all' Uomo solitario nel suo ritiro.[1] Descrive il carattere della Musica usata nel Tempio, adornando quel Trattato con l' elogio dei Restauratori della medesima; con quello di alcuni Compositori antichi spagnuoli; con la cognizione delle voci e degli strumenti usati nel Canto ecclesiastico; e con la descrizione di un pubblico concorso, come si usava a' suoi tempi, nella Cappella del Re di Spagna. Quivi mi è d' uopo avvertire il lettore, che nelle note da me aggiunte a quelle dell' Autore ne troverà alcune, le quali gli offriranno una idea dello stato attuale della Musica in Ispagna e in Italia. Della prima di queste notizie io sono debitore, e me ne professo altamente grato e riconoscente, alla squisita cortesia dei signori Cav. Commendatore GIOVACCHINO TELLES JORDÃO rispettabile Diplomatico, ed al Signor Cav. WILLIAM SMITH Console generale di Turchia a Livorno,

[1] Nel Canto II si descrivono le composizioni atte ad eccitare il valor marziale; per questo non si è fatta menzione particolare e distinta dell' uso che si fa della Musica nella milizia. Di questa parte però si parla in una nota a quel Canto.

i quali se le procurarono da Persone competenti ed alto locate della Città di Madrid.

Il Canto IV tratta a distesa della Musica da Teatro, e ne dimostra i pregi e i difetti. In questo Canto l' Autore ha molto giovato ai Compositori di opere Teatrali. Quantunque sia necessario di rammentarsi che l' YRIARTE scriveva il suo Poema quasi un secolo fa, e che da quel tempo in poi la Musica Teatrale ha fatto incontestabilmente molti progressi, specialmente in ciò che spetta all' uso dello strumentare; tuttavia i principj da lui esposti, ove siano meditati con senno e giusto criterio, saranno facilmente riconosciuti da tutti come fondati sulla natura, sul sentimento generale degli uomini bene organizzati, e sopra una ragionata esperienza. Per quanto noi Italiani non conosciamo gran fatto la Musica ecclesiastica, composta da Maestri spagnuoli e che si usa nelle Chiese di Spagna; tuttavia, fondandoci sull' esteso ed immenso favore che in altri tempi godeva la Musica da Chiesa presso quella illustre Nazione, come pure sulle ingenti somme che per essa venivano spese, non saremo lontani dall' ammettere, siccome in parte giustificabile, la

distinzione fatta dall' Autore quando dice, che la Spagna gode il primato per la Musica da Chiesa, l' Italia per quella da Teatro, la Germania per la Musica Strumentale, e la Francia, nella moltiplicità e bontà dei libri che ne trattano, per la parte Teorico-musicale. Quanto poi al carattere della Musica presso le altre nazioni di Europa, il lettore troverà nelle Note alcune notizie, che non mancano di un certo interesse.

Il Canto V si divide in due parti. Nella prima l' Autore spiega la Musica che si usa nella Società privata, nelle Accademie, cioè, o nei Concerti, come taluno li chiama, nei Balli e nelle Serate. Nella seconda parte tratta della utilità che offre la Musica nella Solitudine, sia all' uomo che conosce l' arte, come a quello che ne è ignaro. In questa parte si accenna lo studio cui deve dedicarsi un buon Compositore, e si conclude proponendo lo stabilimento di una Accademia o Corpo scientifico di Musica, nel quale vengano eccitati e favoriti i progressi di questa Facoltà.

Fra gli elementi poi dell' Arte, l' Autore ha considerato la Musica che si trova nella natura, a preferenza di quella che trovasi nel Clavicem-

balo o nel Violino. Non tratta dei metodi diversi di solfeggiare, i quali variarono presso alcune nazioni; non ispiega minutamente tutti i segni o caratteri che sono stati inventati per iscriver la Musica; e finalmente suppone la cognizione pratica del Contrappunto; inquantochè i lettori del suo Poema che non saranno destinati ad essere Compositori, hanno poca necessità di questa dottrina, e quelli che dovessero esserlo, non potranno impararla dalla lettura del suo Poema, ancorchè i cinque Canti si convertissero in venti, come pure non possono giungere ad apprenderla dai libri teoretici, se loro mancano, come si è detto, le lezioni vive ed orali di un Maestro, le quali vadano unite ad un esercizio ben continuato ed assiduo.

A taluno sembrerà forse anche strano che l'Autore, nel descrivere la scala diatonica e cromatica, abbia tralasciato di parlare della enarmonica. Ma coloro che hanno una idea del genere chiamato enarmonico, saranno i primi a scusarlo di non essere entrato in questa spiegazione. Perchè poi un simil genere potesse verificarsi con esattezza, sarebbe necessario, che la ottava, nel nostro sistema moderno, fosse di-

visa, non in cinque toni e due semitoni (come avviene nel genere diatonico) nè in dodici semitoni (come accade nel genere cromatico) ma sibbene in ventiquattro quarti di tono.[1] Il numero dei tasti di ciascuna ottava del Clavicembalo, come pure il modo di accordarli, si oppongono a questa divisione ed a qualunque altra si voglia adottare: dal che resulta che il genere enarmonico si riduce al giorno d'oggi ad una speculazione veramente molto curiosa, e tale da dimostrarsi soltanto dai profondi conoscitori dell'Arte, ma con una certa delicatezza o difficoltà, la quale, anche nei libri di prosa e pieni di calcoli, deve essere molto oscura e soggetta a questioni interminabili. L'Autore d'altronde non nega, che questa, da lui chiamata speculazione, abbia qualche uso nella pratica; ma i Professori ai quali egli parla, e che sanno qual essere debba quest'uso, intenderanno facilmente i motivi che lo hanno indotto a non credere necessaria nè possibile nel suo Poema la spiegazione di questo punto. Ad altre osservazioni, che potessero per

[1] Così la pensano alcuni scrittori di credito, sebbene altri disapprovino questa divisione e spieghino il genere enarmonico in un modo diverso e distinto.

avventura fargli alcuni Scienziati. risponde l' Autore in varie *Note*, che, per non alterare o confondere quelle più facili del corpo dell' Opera, sono stato riserbate alla fine di questa.

Nell' ultima *Nota* posta dall' Autore in fine del Poema. egli ha voluto illustrare l' Opera sua. Questa Nota merita piuttosto il nome di *Dissertazione;* inquantochè si esamina in essa minutamente l' attitudine della lingua spagnuola pel Canto, impresa che riescirà molto gradita a' suoi connazionali per la giustizia d' una causa che ha tanto interesse per loro; quand' anche non si voglia considerare il penoso esame in cui l' Autore si è impegnato onde accertarsi delle ragioni che servono di fondamento a dimostrare la sua proposizione. — Egli poi si lusinga, e con ragione, che i Professori e i Dilettanti, fra le molte cose che sanno di già, e che sono da Essi trattate frequentemente, ne troveranno in questo Poema alcune di quelle, sopra le quali non avevano per avventura fatta la debita riflessione. In conseguenza di ciò l' Autore stesso sarà ben contento, se coloro che ignorano la Musica, ma che hanno buon gusto per la Poesia, non vorranno giudicare infruttuoso del tutto lo

sforzo da lui fatto per diminuire l' aridità della Scienza, introducendo nell' Opera vari episodj e finzioni poetiche, non puramente mitologiche. E sebbene vi siano dei precetti, che, per la necessità in cui egli era di usare delle voci tecniche, non sembrassero a loro cotanto chiari; tuttavia ne troveranno degli altri, alla spiegazione dei quali, il loro buon senso potrà supplire in vece dello studio scientifico. La generalità dei Lettori poi potrà acquistare una cognizione di certe delicatezze, le quali, secondo che avvertì CICERONE,[1] si nascondono ai poco versati nella Musica, o almeno giungerà a concepire di essa una idea più nobile di quella che sogliono averne alcune persone male organizzate. Queste, col non curare i pregi delle Arti Belle, pretendono vendicarsi della natura che le creò incapaci a gustarli. Se Egli potrà ottenere un tal fine che si è principalmente proposto, stimerà bene impiegato il suo studio, pago di essere stato utile in qualche cosa, a costo ancora di aver errato in molte altre.

Con questi sentimenti franchi e modesti pone

[1] « *Quam multa quæ nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati* » Cic. Acad Quæst lib. II, 7.

l'Autore termine al suo Prologo; ed io credo che il Lettore, sia Maestro o Dilettante di Musica, sia Letterato o Poeta, sarà ben lieto di veder tradotto nell' idioma italiano un Capolavoro, unico in questo genere, lo ripeto, che molto onora l' Autore, e la nobile ed illustre Nazione alla quale appartiene.

CANTO PRIMO.

ARGOMENTO.

Proposizione e invocazione. — I. Origine naturale della Musica. — II. Requisiti per riuscire nella medesima. — III. Ordine e divisione della scala diatonica nel modo maggiore e minore. — IV. Ordine e divisione della scala cromatica. — V. Moltiplicazione di queste scale, estensione dei suoni che si chiamano apprezzabili, e divisione di essi relativamente alle chiavi, dall'unione de' quali principii risulta la Melodia. — VI. Proprietà e carattere dell'Armonia, e natura degli intervalli consonanti e dissonanti. — VII. Accordi composti degli stessi intervalli e progresso che per mezzo di quelli segue l'Armonia. — VIII. Principio fisico della risuonanza di una corda sonora, sul quale sembra fondarsi il piacevole delle consonanze, e l'ingrato delle dissonanze, e prima idea che forse ebbero gli uomini dell'Armonia, o canto concertato. — IX. Episodio storico della decadenza delle Arti fino dalla invasione dei Goti, rinnovamento delle medesime, e particolarmente del sistema musicale che cominciò a ristabilirsi da Guido Aretino, a perfezione moderna dell'Arte del Contrappunto, con che si chiude la prima parte che tratta della Musica, considerata relativamente al *Suono*. — X. Seconda parte, nella quale si considera la Musica relativamente al *Tempo*. Natura della misura, espressione ed energia che dà al canto. — XI. Divisione della battuta nelle sue specie di due e di tre tempi, e varia durata delle voci distinta con note o figure di diverso valore. — XII. Arie e movimenti che si danno alla battuta senza alterarne la misura e la proporzione. — XIII. Pause ed aspetti, che equivalgono a note vive o reali. — XIV. Inutilità di questi ed altri precetti dell'Arte, quando il Compositore manca di sentimento e genio studioso.

ELEMENTI DELL'ARTE MUSICALE

Le meraviglie di quell'Arte io canto,
Grata all'udir, variata ed espressiva,
Che accorda i suoni e ne misura il tempo.
Saggia Natura che il piacer soave
A gustar della musica informasti
Ogni animata creatura, i tuoi
Precetti e le tue leggi a me rivela
Se la mia mente a rischiarar ti appresti
Co' raggi tuoi, se la mia lena affranchi,
Potran gli accenti della Musa mia
Armonizzar coll'alta impresa. Sola
Tu basti a tanto, nè invocar m' è d' uopo
Di Grecia o Roma i favolosi Numi.
I tuoi seguaci a dispregiar son usi
Delle favole il vano, e lor fidanza
Non è posta in Apollo e nel suo Coro.
Nè invocan le Sirene, o lor non cale
Punto avverar se dell' Arcadia il Nume
Fosse del flauto l' inventor primiero.
Se Palla fu che la sonora tromba
Immaginò, se alla vetusta cetra
Il naufrago Arion debba la vita,[1] *

* Vedi le Note in fine del Poema, pag 109

Se per prodigio un dì calmar poteo,
Di ria plebe il furor Terpandro al suono
Della magica lira, o se i macigni
Seco traendo, le tebane mura
Anfione innalzò, se a Lete il corso
Sospese Orfeo, se gli uomini e le fiere
Trasse all'incanto de' concenti suoi:
Ora il solo Tuo varo a sè m'appella
Esso, e non falsa Deità mi infiamma.

I. — La variata impression de' sensi,
Del cor gli affetti e le nozioni istesse,
L'organo della voce in vari modi
Può con la lingua esprimere; ma l'alma
Nel suo tranquillo stato i suoni inspira
Semplici ed uniformi, e allor che il moto
L'assal di forte e violento affetto
Novello accento dà allo stile, e il tono
Innalza della voce e lo sostiene.
Or pronta lo ritarda, ora lo affretta,
Or lo rende più dolce ed or più duro;
Con energica pausa or lo raffrena,
Or lo misura, e con sonora tempra
Lo accresce a suo talento, oppur lo scema
Da tai gradi di voce ha nascimento
La natural declamazione umana,
E il melodico suon, che pur l'imita
Nato è da lei, poi si riduce in toni
Fissi e in giusta misura, e tale unione
Genera un grato e seducente idioma

Efficace così, che la più incolta
E barbara nazion seco trascina.
Ma i sentimenti di esternar col canto
Non diè Natura unicamente all' Uomo.
Pur l' agile sua voce, o un istrumento
Cui l' uman genio inventar seppe, imita
Degli elementi il fragoroso suono,
Del procelloso mar l' aspro ruggito,
Oppur l' errendo sibilar de' venti.
Si volge ad imitar del ruscelletto
Che lento scorre il dolce mormorio,
E dell'amante tortorella il gemito,
E il tremolar dell'eco che si spande
Per le valli profonde e i cavi spechi.
Tutto intona le musica e misura;
E l'arte umana a ricopiar si attenta
Degli augelletti il gorgheggiar soave,
E quelle note il rosignuol le insegna,
Mentre in frasi di libera melode,
Ora lente, or fugaci, or alte, or gravi,
Col variare degli affetti, esprime
L'ire, i lamenti e le gelose cure,
Gli amori, le mestizia e l' allegria.

II. — Questi modelli ed imitar col Canto
È l'uom proclive, come ansioso imita
Con l' Eloquenza e con la Poesia,
Con la Pittura e con le Danze i vari
Oggetti e le diverse impressioni
Ma delicato il senso e sì perfetto

Tutti non hanno per gustar vivaci
Quai sono infatti i musicali modi
E il giusto ritmo negli effetti loro.[2]
Pochi son quei che i pregi onde si ascende
Al primeto dell' arte hanno in potere.
Per illustrarsi in tale impresa è d' uopo
Che da principio il musico sua mente
Con profondo studiare applichi all' arte;
Che di natura il vero ed i modelli,
Le bellezze reali e i suoi difetti
Attento osservi e dentro al cor li senta;
Che pur gli ammiri, e dalle idee ripieno
Che presentano ai sensi, ei si diletti,
E sia da quelle trascinato e vinto.
Quanto essa ha di miglior, quanto più grato,
Più vivace, più splendido e prezioso
Prescegher sappia, e a rigettar sia pronto
Qualunque esempio che non sia leggiadro,
Onde ornamento, grazia e novitade
L' offerto quadro in sè porti scolpiti
Un piano, ed un sistema, ed una norma
Unica, regolare, e conseguente
Deve proporsi al fin, nè dallo scopo
Del proprio tema deviar giammai.
Così dell' arte l' esercizio vuole
Che siano Sentimento, Ingegno e Gusto,
Meditazion, Giudizio uniti insieme.
* ¡Dono del Cielo, o Scienza incantatrice

* In questa traduzione ho conservato l' uso che hanno gli Spagnuoli di far precedere il punto interrogativo e l' ammira-

E della umane fantasie diletto,
Consolazion ne' mali, o Tu dell' alma
Interpetre fedel, deh mi concedi
Che, suora a te, la dolce Poesia
Possa de' suoni investigar le leggi!

III. — Le voci primitive ed essenziali,[3]
Che la scala diatonica formando
Si succedon per gradi ed intervalli
Con legge natural, di sette il novero
A rigor non eccedono, ed il nome
Hanno di gamma, diapason o scala;
Quantunque per formar la scala intera
Si aggiunga ottavo un suono, che in sostanza
È una ripetizion giusta e perfetta
Del suon primiero, doppiamente acuto,
Che il carattere mantiene e cambia il posto.
Questa scala però non si divide
In simmetrico spazio o parti eguali,
Ha semitoni e toni interi, e questi
Alternati fra lor con proporzione
Grata, ma disugual, danno alla scala
Distinta division. La prima voce,
La seconda e la terza un tono intero
Distan fra loro, e un intervallo uguale
Per melodica legge e quarta e quinta,

---

tive e quei periodi, in fondo ai quali sogliono usarsi questi punti. Un tal sistema sembrami che sia molto utile per avvertire anticipatamente il lettore del tono che deve dare a' periodi del discorso, specialmente se si leggono ad alta voce

A sè l' attenzione, e ti diverte
Col misurato colpo, e perchè appunto
Alla Musica dà tanta energia
Il tempo ben diviso, un dì la scuola
Di Pittagora disse: essere il *Tempo* [13]
Maschio, e femmina il *Suon*: nasce da questo
Connubio avventurato una bellezza
Armonica e melodica del pari;
E come il buon disegno al colorito,
E il buon metro al poetico linguaggio,
Così a ogni passo musical, vigore,
Spirto e vivacitade il tempo infonde.

XI. — La proporzion del tempo ha nascimento
Pur da quella che al numero conviene,
Che se dispari o pari è questo, anch' esso
O binaria o ternaria ha la misura;
E sebbene per pratica o capriccio
Si usin battute differenti, a due
Generi soli son ridotte; l' uno
Che ha tempo pari o doppio, e questo sempre [14]
In due moti dividesi, e si appella
Il più perfetto e nobile; ma l' altro
In tre parti diviso si misura
In un modo ineguale, è zoppicante
Ed imperfetto, ma a rigore entrambi
D' ogni istante misuran la durata.
Con sette segni fra di lor distinti
Per figura e color l' arte c' insegna
Quanto si debba prolungar de' suoni

L' indicato valore: il principale
E più lungo, chiamato semibreve,[13]
Di quattro parti una battuta compie,
E da lui dipartita, ordine acquista
La serie delle varie quantitadi
Del preciso valor, della durata
Che hanno i segni minori, abbreviati
Per metà, con progresso e tal misura,
Che se l' ultimo segno è ripetuto
Sessantaquattro volte, in suo valore
Al primitivo si ritrova eguale.
E tutti quelli, che nel punto istesso
Perdon del tempo in la durata, acquistano
Nell' aumentar di numero, e un compenso
Hanno al valor primiero in questo modo.

XII. — Ma ¿qual mai segno, sia pur lungo o breve,
Alle voci indicando una misura
Certa, assoluta può far sì che sieno
Più celeri o più lente in stabil modo?
Nessuno; chè tal segno ognor conserva
Il suo valor proporzionale in forza
Dell' impulso più celere, o più tardo
Che dal tempo riceve; alla diversa
Specie di movimenti e guida e norma
Son certe arie ora lente ora veloci,
Per cui, senza alterar la sua misura,
Nè del ritmo cambiar la simmetria,
Più prestezza o ritardo il tempo ottiene.
Così quando una nave è già alla vista

Del vicin porto, il marinar conosce
Che più d' un miglio non è lungi, il tempo
Non può saper che impiegherà ad entrarvi,
Che a seconda del vento, o forte o lieve,
Può ritardarne od affrettarne il corso;
Ma non per questo dalla riva lunge
Nè più nè men sarà di un miglio intero.
L' Italia poi, che ai segni musicali
Novero e leggi nel suo idioma pose,
Le cinque principali arie distinse
Di Largo, Adagio, Andante, Allegro e Presto
Col nome le chiamò, languido, grave
E spazioso il primo; meno tardo
E quieto è il secondo; moderato
Nello spirito è il terzo; il quarto allegro,
Concitato e vivace; il quinto poi
Nel suo precipitarsi è sì veloce,
Che più della carriera il volo imita.
A queste cinque hanno i moderni aggiunto [16]
Altre arie subalterne, che nel tempo
Differiscon di poco, e son Larghetto,
Allegretto, Prestissimo, Andantino.

XIII. — Non basta sol che il Musico misuri
Delle armoniche frasi il tempo, usando
Delle due specie nominate, è d' uopo
Che le lor parti minime divida
Con varietà di note, graduando
Quell' arie e quell' esatto movimento
Adatto a infonder lor lentezze o brio.

Spesso convien che con aspetti e pause
Dia tale a loro un' espression sì, come
Potria col canto, onde imitare il Greco
Timante, quando con energic' arte
D' Ifigenia pingendo il sacrificio,
Poi ch' ebbe del dolor nelle figure
I tratti espresso, al Genitor cuoprio
Con un velo il sembiante, e così apparve
Più chiaro e manifesto il suo dolore.
Così quando la Musica sospende
Del suon l'incanto, usa sublime un' arte
Ed enfatica sì, che ogni parola
Perderia del silenzio al paragone.
La così detta *Pausa* in due si parte;
Una che breve ha la durata, e il nome
Ha di respiro; e l' altra, che talora
Dura periodi interi, ha quel d' aspetto;
E siccome amendue queste figure
Sono a note reali equivalenti,
Così del tempo un' egual parte impiega
Di lor ciascuna, e quindi a lor simili
Esser denno in valor, moto e misura.

XIV. — Or con queste opportune reticenze
Il tempo e grazia e varietade acquista,
Ed interrotto il suon così, riceve
Efficacia maggiore e gagliardia.
¡ Ma questi ed altri mezzi invano tenta
Usar colui che i moti interni ignora
Con cui molce la musica soave

Un sensibile cor! ¡ Ben fortunato
È chi per genio e natural talento
Incline a tal piacere, e affratellando
Con l'ingegno la scienza, i gran prodigi
Esamina dell'arte e le più astruse
Proporzioni ne calcola, e ne indaga
Le cagioni e gli effetti, e sa dedurne
La dottrina teorica, che all'atto
Traduce poi di pratica efficace!
¡ Fortunato colui, che al primo albóre
Nei dì più belli del fiorito maggio
Frequenta i campi ameni, e si diletta
L'armonico ascoltar grato saluto
Che in un modo concorde il rosignuolo
E il cardellino alla natura invia;
Che apprezza e gode tal soave incanto,
Che suo studio ne forma, ed alla carta
O all'armonia degli strumenti affida
I vari effetti e l'impressioni, e parla
Ai sensibili cori e ben disposti
L'idioma gentil delle passioni.

CANTO SECONDO.

ARGOMENTO.

Fu notato alla fine del Canto primo, che serve di poco al Compositore la scienza degli elementi già spiegati, se gli manca il sentimento, dal che procede quello che nella Musica si chiama Espressione: e dovendo per conseguenza trattare di questa nel Canto presente, si finge perciò, non come episodio, ma come parte molto essenziale per la materia del Poema posto in azione, che un nobil Giovane abilissimo nella Musica s'introduca, travestito in abito pastorale, e col nome di Salicio, fra i Pastori dell'Arcadia ansioso di acquistarsi con la sua bravura la grazia della pastorella Criséa, tanto famosa per la sua bellezza e ritrosia, come pel suo amore alla Musica. Ottiene Salicio il suo intento, e Criséa, che già si compiace di essere sua scolara, gli domanda in che consiste l'espressione musicale e come si rappresentano e si eccitano con essa le sensazioni, gli affetti e le passioni umane. Salicio soddisfa la curiosità della Pastorella con un ragionamento didascalico che abbraccia tutte le parti principali di questa estesa materia. — I. Efficacia che per sè solo ha il tono e l'accento per la espressione e mozione degli affetti. — II. Quali specie di sensazioni e di passioni può eccitare la Musica. — III. Divisione delle medesime in piacevoli e disgustose, secondo che esse sono originate dal Piacere o dal Dolore. — IV. L'Allegrezza, prima e più naturale sensazione che si possa esprimere col Canto: regole pratiche per la Musica di questa specie. — V. Calma e tranquillità dello spirito, e carattere della Musica che esprime questa situazione, non meno che le grate immagini risvegliate da Lei come l'amor puro, la clemenza, la dolcezza, la innocenza, il piacere della vita campestre, il riposo, il sonno ec. ec. — VI. Valor marziale ed eroico, e qual Musica gli corrisponde. — VII. Alle grate sensazioni che espandono il cuore, seguono le dispiacevoli o dolorose che l'opprimono. Quattro specie differenti di tristezza, e mezzi di cui si vale la Musica per esprimerle. — VIII. L'ira, e qual Musica le convenga. — IX. Il terrore, e la Musica melanconica che lo esprime. — X. Conclusione del discorso del pastore Salicio.

ESPRESSIONE MUSICALE.

Nel villaggio più bello e popoloso
Della felice Arcadia il suo soggiorno
Ebbe Criséa la Pastorella, e come
Infra le mille di beltade onore,
Di sdegnosetta ancora avea la fama.
Con delicato udito e cor proclive
A sentir della Musica il diletto
Informolla Natura, e in quei contorni
Alcuni pastorelli unicamente
Nel suon destri e nel canto, alle sue grazie
Osavano aspirar; ma volle il Fato,
Che un illustre Garzon della cittade,
Bello d'aspetto e di vivace ingegno,
Cui della caccia il forte amor guidava
Fra quelle selve a ricercar la preda,
La gentil Montanina un dì vedesse.
Vederla e amarla un punto fu: bentosto
In foggia pastoral ei si traveste
Ed all'amor della sua Bella aspira.
Già la patria abbandona, il nome prende
Di Salicio, ed il suo pone in oblio.
Nello agili sue dita e nella voce
Simpatica si affida, e nuovo stato,

Nuova dimora elegge Omai la fama
Dell' armonico suon che nell' ostello
Ripetere si udia dello straniero,
La sua destrezza, il genio suo dovunque
Pel villaggio diffondesi, e lo stuolo
Accorre dei Pastori a udirlo intento
Ed ammirarlo, e già novelli modi
Alla palestra di Salicio apprende.
Dell' arte musical gli occulti arcani
Affabile e discreto ora disvela.
Poscia, esperto, più dolci e più perfette
Le grossolane Cornamuse intona.
Più delicata la Sampogna, e dolce
Il Flauto forma, lo squillar corregge
Della Trombetta, e la Chiarina attempra.
Mitiga all' Oboè l' aspretto suono,
Ed il Cembalo umil riforma, e rende
Dell' acuto Cornetto il suon più grato.
Assegna a ognun la parte sua, gli addestra
Nell' eseguir preciso e pronto, e il modo
D' insieme unirsi e unanime il concerto
Ordire esatto ed intonato insegna
Per ottener dell' Armonia l' effetto.
Salicio, qual maestro or gli dirige,
Ed or. Vate felice, in versi esprime
Del cor gli affetti e le canzoni inventa.
Del metro quindi alla cadenza adatta
La docile melode e l' armonia.
L' orchestra di Salicio era in que' luoghi
La più vivace e spiritosa, ed era

Delle pubbliche feste anima e brio.
Nè in tutto quel paese une solenne
Festiva pompa i boscherecci Numi
Per onorar si celebrava, senza
Che all' ara intorno risuonar si udisse
Il Coro di Salicio. Mille volte
Presso l' albergo della sua Criséa,
Con improvvisa serenata ei colse
Delle sue veglie e del suo genio il frutto,
Mille volte l' Ingrata al dolce sonno
Tregua concesse, e le dilette piume
Lasciò per ascoltarlo; ¡ Oh avventurato
Pastor, che del più altero e più tiranno,
Ma più leggiadro Sire in gioia vòlto
Il serio aspetto, e in tuo favor mirasti!
Già l' amabil Criséa docile ascolta
Di tua scuola i precetti, e gli amorosi
Versi da te composti alla sua lira
Sposando e di sua voce al grato accento
Ripete, e più che mai t' infiamma il core.
Un giorno alfin, mentre fra l' erbe e i fiori,
All' ombra assisi di una querce antica,
Ambo sedean nel più remoto loco,
E lungi più del pastoral tumulto,
Chiese al garzon la bella Montanina
Per qual virtù misteriosa, occulta
Nell' alma sua quell' armonia discende
Che si la vince e fuor di se la tragge,
E in qual modo potea l' ingegno umano
Immaginar l' espression sonora,

Ed alternando degli affetti il grado
Così caldi e vivaci al senso offrirli
Ei si accingeva ad appagarla, quando
Del rio vicin le Ninfe abitatrici
Per ascoltarlo sollevàr la fronte,
E questi detti pronunciar l' udiro:
Bella Criséa, Tu di narrar m' imponi
Gli effetti della Musica, che in core
Potrai sentir, più che spiegarli io sappia.
Ma pur tentar potrà simile impresa,
Benchè difficil, chi fedel ti adora.
¡ Me fortunato, se dell' arte al pari
Ti saranno graditi i miei precetti!

I. — Costante esperienza omai c' insegna,
Che l' accento od il tono, ancorchè privo
Sia di misura, e a rigoroso canto
Non pur soggetto, ha tal sull' alma nostra
Grande un poter, che persuade e muove
Con modo natural, facile e pronto.
Per lui, sebbene articolar non possa
L' infante i detti suoi, pure ti esprime
Il suo cordoglio e la sua gioia: e l' uomo,
Ancorchè viva in region remota,
Barbaro, e affatto del linguaggio ignaro,
Puote spiegar s' egli desìa, se gode,
Se teme o spera, se ha diletto o sente.
Quando un vasto teatro o immenso circo
Che popolosa una città ricrea,
Delle voci risuona, che gli astanti

Tumultuando innalzano, quei detti
Quand' anche in chiaro modo a ben distinti
Non si comprendan, tuttavia si nota
Lo spettator se applauda o disapprova.
¡Or qual possa maggior, quanto vigore
Il tono acquisterà, se da una lingua
Quelle voci riceva, che gli affetti
Esprimono dal core in chiaro note!
Così ne' Greci antichi un dì produrre [1]
Poteo la pura e semplice melòde
Un portentoso effetto, e tal, che parto
Lo chiameria di fantasia che ferve
E favoloso, se parlar con teco
Or non sapessi, o docile Criséa,
Con Te che pur conosci e sai per prova
Quanto efficace il misurato suono
E la voce temprata all' alma scenda

II. — Ma pur nell' imitar sempre non fia [2]
Sì perfetta la Musica che possa
Esprimere ogni affetto o sensazione
Come la prova internamente il core.
Con più palese verità dipinge
Quelle passioni che han contrasto e moto,
Rapido corso o languida tardanza,
Diminuzione, oppure accrescimento,
Ripetizione, o sùbito trapasso,
Luce od ombra, vigore o languidezza
Dal colorito immaginarti il pianto
Nè il singhiozzo nè il gemito potrai;

La voce sol puote imitarli e il suono.
Nè l'Arte musical come il pennello
Può ritrarre le lacrime, in tal modo
Ogn' arte esprimer certi affetti puote,
Ma ciascuna nol può nel modo stesso.

III. — Se della fantasia per un istante
È permesso il vagare, e me già sembra
Delle passioni e degli affetti il coro
In due veder diviso, ha l'uno impressa
Della delizia e del gioir l'idea,
L'altro di affetti turbolenti ed aspri,
Molesti, duri e tetri offre l'immago,
E di queste due bande a lor nemiche,
Il Piacere e il Dolor regge l'impero.
L'arte le osserva diligente, e a ognuno
La sua sonore imitazione adatta.
Quindi de' suoni all' intonar de prima
L'udito molce e sel cattiva, e questo
Soave allettamento è sì possente,
Che alfin libero e franco al cor l'entrata
Per la disposta via tosto si schiude.

IV. — Già l'Allegrezza al cor mi si presenta
Con seducente immago, e l'Arte allora,
La più fida, più antica e più leale,
Compagna sua, per secondarne il fine
Sceglie il modo maggior brioso e schietto,
E con ritmo distinto in aria allegra.
Per la scala diatonica la voce,
Più che per la cromatica dirige,

E flessibil la rende e risoluta;
Ma più che delicati e sostenuti,
Forti e veloci preferisce i suoni,
Breve impiega le frasi e chiare e conte,
E le pause prolisse evita e fugge.
Con armonia variata essa accompagna
L'allegro canto di gorgheggi adorno,[3]
Qual si convien ad un bizzarro stile;
Brillanti scherzi e graziose frasi,[4]
Capricciosi passaggi essa richiede;
Come nell'opra comica e parlata,
Con misura simmetrica e saltante
Usa del Mimo accompagnare i lazzi,
Che il buon umor seconda, eccita il riso
Con melodia soggetta a queste leggi
Il giocondo mortal le imprese canta
Di gloria e di valor, le feste, i giuochi,
Il desio, la speranza e un fortunato
Acquisto, lieto a celebrar si accinge.

V. — Con possa non minor ci alletta e molce
La Musica, allorchè lo stato esprime
Del cor che gode una serena calma;
Lo stile allor che d'allegria s'impronta
Copiasi in parte, ma si varia in molto.
L'aria esser dee più lenta e più tranquilla,
Come l'adagio o il moderato andante;
Nè tanto cupo il tono, o spiritoso
Tanto si scelga, e dalla naturale
Scala di troppo non sia lunge il canto,

Nè astruso o strano o complicato sia;
Talchè oblii l'espression, a solo ostenti
Ricercatezza, affinamento, e lusso
Al contrario esser dee facile e chiaro,
Con ingenuità semplice, e privo
D'ogni confusa ed intralciata frase
Un accompagnamento a mezza voce
Chiede che lo secondi e lo sostenga;
Lungi da dissonanze aspre, vuol moto
Uniforme ed egual, perchè alla calma
Ed al riposo, la monotonia,
Se viene usata con saper, c'invita.
Tal soave concento è quello appunto
Che d'Eufonia col nome il dotto appella,
Che mille grate immagini e ridenti
Alla mente dell'uom offre e dipinge;
Di un reciproco amor l'espansione,
La costanza, il diletto, e della vita
Campestre le delizie, e l'amistade,
E la clemenza, e i dolci modi, e il queto
Gioir di un'alma che si sente pura.
Il suo disegno e i suoi colori serbi
La Statuaria e la Pittura, adatti
A presentar gli oggetti esteriori;
E l'Eloquenza, con la Poesia
Usi le sue figure, usi le voci
Quando i fatti descrive oppur li narra.
Ma ¿qual arte potria gl'interni moti
Esprimere e destar, come lo puote
L'arte sonora con gli incanti suoi?

VI. — ¿Chi più di lei ne' petti nostri infonde [5]
Spirito marzial, nobile ardire,
E amor di gloria, che a' gran fatti è sprone?
Già mi sembra di udir la maestosa
Armonica allegria, ch'anime e regge
Il sinfonico suon: maggior il modo
Brillante avrà, non arbitrerio il tempo,
Ma sempre in due diviso; un' arie ardita,
Siccome il giusto e misurato andante;
Suonin le note sue chiare e distinte
Dalle terze maggiori accompagnate,
Dalla quinte ed ottave; abbia perfetti
Energici e robusti allor gli accordi,
E di tempra guerriera, unendo all'uopo
I tempi e due a due; brevi le frasi
Ed i periodi scelga, onde all'udito
Ed alla mente di colui che ascolta
Possa la dominante melodia
Aprirsi il varco e rimanere impressa.
Chi triste piange, chi codardo teme,
Del sistema cromatico le voci
Effeminate adopri. I delicati
Pregi del canto, e gli ornamenti suoi,
Freschi dell' aura al par che nel mattino
Spira di fiori ad involar gli aromi,
Quegli sol puote usar, che del riposo
Gode la gioia placida e serena:
Ma quel robusto e marziale accento,
Che il valor spira e la vittoria annunzia,
È riserbato al bellicoso eroe.

VII. — Al modo di compor dolce, che l'alma
Con gradita impressione apre e ricrea,
Non ceda in efficacia a varietade
Quello pur che lo angustia e il duolo esprime.
¡Con qual proprïetade e come al vivo
Con un modo minore e cupo tuono
La Musica non pinge la tristezza!
Per ottenere un più sicuro effetto,
Sceglie il tono cromatico, e ben cauta
L'Adagio e il Largo preferisce al Celere,
Non affretta le note e non le accenta
Con dura partizione; anzi legate
In patetico stil, soavi e lente
Le sostiene e le modula; e allorquando
L'una sciogie dall'altra, essa distingue
Il genere diverso e gli accidenti,
Che la tristezza annunziano: se imita
Il languore e l'ambascia, in cupe voci
Debilitando la melòde a gradi,
Per semitoni la trasporta, e il canto
Vieppiù profondo e più tardivo rende;
Con lunghe pause a immaginar ci spinge
Quell'afflizione, che un acerbo duolo
Cagionar suole o un abbandon leggiero
De' sentimenti, o un parosismo grave
Esprimer puote, ed il periglio istesso
Di un'agonia penosa, oppur la morte
Ma se di un mesto cor pinger non cura
L'abbattimento, e sol s'ingegna offrirti
L'affanno suo mortal, tosto più forte

Accresce l' armonia, con dissonanze
Talor la mesce aspre all' udito e tali,
Che se offendono il senso, il cor le accoglie
E facilmente le perdona, in forza
Di quella giusta espressïon che danno.
  Ma quando invece ad imitare aspira
La tristezza piangente, ¡ oh qual dovizia
L' Arte possiede! Se mortal pur vive,
Che tenerezza non ricetti in core,
A quella melodia se può resista,
Cui precede una blanda intonazione
Interrotta ne' suoni, che al sospiro
Somiglia, ed imitando il pianto amaro
Con alte voci e penetranti esclama
Per lungo tempo sostenute, o tosto
All' improvviso le sopprime, come
Se lor mancasse il fiato, in roco accento.
  E se un interno moto e concitato
A eccessivo dolor fia che risponda
¡ Come il canto disordina la sua
Misura naturale! Or vacillante
Contro tempo si modula, or le voci,
Articolate appena, in aspirati
Modi tronca, or le affretta, or le rallenta,
E gl' intervalli della scala accresce;
Con palpiti si spiega e con singulti,
Ed in echi repressi il cor disfoga.
  Così delle arti la più gaia esprime
In mille modi la tristezza e il duolo,
E sagace talora insiem gli attempra.

Poi combinando le armoniose note,
Lo scoramento col martoro mesce,
L'inquietudine e il lagno: in tal maniera
Commuove la poetica Elegia,
Che lunga assenza e intollerabil piange,
O la sventura, oppur la morte, ed anche
L'empio rigor d'una beltà tiranna:
Eccita a compassione, aiuto implora
Quando incendio, o naufragio, o peste, o guerra
Diffondono il terrore e la ruina.

VIII. — È tal la varietade e la ricchezza
Dell'Arte musical ¿ Forse i tesori
Del genio suo, dell'eleganza tutti
Nella tristezza gli consuma e sperde?
No: chè ogni altra passion si come l'ira
Tanta non ha d'esprimersi abbondanza
Come gl'impeti suoi, così diversi
Son moti e suoni ad imitarla usati.
Sì energico poter tutto dipende
Da certa strana melodia, da un grande
Armonico contrasto, in cui la scala
Cromatica e diatonica si mesca.
All'improvviso variato il canto
Debole e forte, acuto e grave alterna;
Di maggior in minor converte il modo,
E ternario in binario, e viceversa
Il tempo cambia, ed ora il Presto, un'aria
A tal uopo adattata, in un Andante,
O in un Adagio si trasforma, e mai

Con il suo modular la guida segue
Del proposto disegno, e con veloci
E violenti passi or si devia
Dal primo tono con note lontane:
Ora da un passo d'armonia ripieno
All'unisono corre all'improvviso,
E più semplice fa la melodía,
Perchè all'udito più efficace e chiara,
Forte e confusa men, suoni la voce.
Or finalmente di stonare affètta,
E al naturale accento il furibondo
Impeto della collera trasfonde;
Or le improvvise dissonanze accresce,
Or voci cupe e lente, or chiare e preste,
Or posizioni discordanti adotta
Con moto disugual. Son questi i mezzi,
Cha il genio musicale onde ritrarre
L'ire nel suo verace aspetto impiega...
Nè la ritrae soltanto, ma la ispira.
E se per gradi il core uman trapassa
Dall'impaziente umor sino al dispetto,
Al furente delirio, alla demenza,
Progresso eguale il canto umano segue,
Chè l'impeto perfino a esprimer giunge
Del geloso furor, della vendetta,
Della pazza discordia, ovver dell'odio,
Del temerario ardir, della fierezza.

IX. — Ma il grado più sublime io non potrei,
Pastorella gentil, rappresentarti

Dell' arte musicale imitativa;
Se l'enfatico stile ora obbliassi
Che i cupi effetti del terrore esprime.
Già parmi udire il convulsivo e tardo
E titubante suon, già per le vene
Sento gelarsi all' improvviso il sangue,
E mancarmi la voce sulle labbra.
Mi si solleva il crine e di repente....
Ma il fantastico umor forse m' illude,
Deh! il fallir mio perdona, amabil Ninfa,
Sì m' alienò l' impresa, ed or non sono
Pittore io qui, che di ritrar pretenda
Temuti mostri ed orride visioni;
Nè tragico Poeta io son che pavo,
Melanconici affetti esagerando.
Maestro i' son, che placido e tranquillo
Offro i dettami di quell' arte bella,
Che il Nume ispira con poter sovrano.
Ma quel modo minor che rappresenta
L' interno duol che la tristezza adduce,
Se in diapason più grave si trasporti
Orror, timore e meraviglia esprime.
L' aria comune esser dee lenta, al pari
Del moto delle note, ove improvvise
Causa non giunga di terror novello,
Che violento più l' impulso esiga.
Nè con eccesso esagerar del tempo
La battuta si dee, chè assurdo fôra
E studio usare e simmetria, allorquando
Il turbamento ed il terror ci opprime.

Ma pel contrario il capriccioso gusto
E contrattempi impiega e sospensioni
In modo che succedansi alternate
Le figure diverse e la durata
Senz' ordine fra lor, legate o sciolte
D' altra parte la voce al dissonante
Del sistema cromatico ha ricorso,
Usando spesso intonazion profonda.
Abbondante ne' bassi allor l' orchestra
Frivoli ornati d' evitar procura;
E se d' un cor commosso i moti esprime,
Il trillo solo ed il mordente adopra.[6]
Nè sempre dee confonder col lugubre
Il carattere orrendo; il primo chiede
L'eco debil del piano, il quale imita
Il cupo e sordo suon che vien da lungi;
E l' altro vuol romoreggiante ed alto,
Confuso il suon, che a strepito somigli
Il primo con patetica melòde
Pinge il silenzio della notte bruna,
D' aspro deserto le infeconde glebe,
Il placido ritiro, e l' ombre amene
E la mestizia che una valle ispira
Cupa ed ombrosa, lo stupor, la tema,
E quei rimorso che i delitti segue
Con pallidi fantasmi e sanguinosi;
Il tedio della vita, e il duol che reca
Delle miserie e dei malor la vista,
La morte e le funeree gramaglie;
Cose tutte che al musico ingegnoso

Mezzi variati d' espressivo canto
Offrono in modo, che all'udito e al core
Diletto arreca lo spavento istesso.

X — ¿ Ma perchè mai, Ninfa adorata, abuso
Faccio dell' attenzion di che mi onori? .
Troppo indiscreto fui, troppo mi estesi
Di musica funesta a favellarti.
Eppur quella non fu, che m' abbia reso
Conquistator del tuo tiranno core.
Sol per la dolce e lieta melodia
Sensibile divenne ed amoroso;
Alla sampogna mia deggio tal sorte,
Nè con l' aurata Lira, eccelso vanto
Del biondo Apollo, io pur vorrei cambiarla.
¡ Quanto felice ognor, quanto invidiata
Fia d' oro in poi quell' armonia, che unisce
Le nostre voci e i nostri cor, s' io possa
E mia chiamarti, ed esser tuo per sempre!
Così disse Salicio, ed un sorriso
Brillò sui labbri di Criséa, che il core
Nel suo sembiante addimostrò palese. .
Del Garzone sul volto apparve espressa
Sicura una fidanza in tutto esente
D'artificio, di sdegno e gelosia,
D' incostanza e d' oblio. Lieti or sen vanno
La bella Montanina e il suo Pastore
Verso il villaggio nell' amore uniti.

CANTO TERZO.

ARGOMENTO.

Introduzione a questo Canto. — I. Esposizione generica delle prerogative dell'Arte musicale, e divisione de' varj usi di questa in quattro Classi, considerandola impiegata nel Tempio, nel Teatro, nei privati Ritrovi e nella Solitudine o Ritiro. — II. La Musica usata nel Tempio dalle nazioni antiche e moderne. — III. Carattere del Canto piano. — IV. Carattere del Canto figurato. — V. Carattere del Canto da Organo. — VI. Qualità delle voci umane che compongono il Coro Ecclesiastico. — VII. Degli strumenti usati in esso, e principalmente dell'Organo. — VIII. De' generi della Musica che si usano nel Tempio, come l'allegro, il deprecatorio o supplichevole, il triste, delle Cantate, degli Inni, detti Pastorali, e degli Oratorj. — IX. Si citano alcuni Compositori Spagnuoli antichi. Descrizione di un concerso, conforme si pratica oggi nella Cappella del Re, indicando a proposito quali sono le circostanze che costituiscono una buona esecuzione strumentale. — X. Esortazione ai giovani che si sono applicati alla Musica.

DIGNITÀ ED USO DELLA MUSICA

E SPECIALMENTE DELLA MUSICA SACRA

CENSORI, o voi che rigidi, orgogliosi[1]
E insensibili al par che ingiusti siete
Nel giudicar come una scienza vana,
O come un futil passatempo e umile
Professione i musicali studi;
Se per caso il timor non vi raffrena,
Che l'Orbe intero a riprovar si unisca
Vostra stolta sentenza, allor che audace
Un esercizio di atterrar presume
In che l'ingegno e l'uman core han posto
I lor piaceri all'artificio uniti;
Quanto sia dignitoso, e in quanti modi
Ci alletti, da' miei versi ora apprendete.

I. — Sol può bastare ad accertar la tanta
Sua nobiltà, quel tenero trasporto
Di simpatia, che tra i viventi tutti
E gli armonici suoni in savio modo
Costantemente la Natura ha posto.
¿Forse che dessa a una nazion soltanto,
A un secol sol ne limitò l'impero,
E gli emisferi a l'uno e l'altro polo

Non rende forse al suo poter soggetti?
¿De' fasti suoi nella più antiche etadi
La memoria non perdesi? ¿Ancor prima
Che dell' Uomo invenzione essa pur fosse,
De' mortali non era un dono innato
Al par della parola? E se talvolta
Selvaggio abitator si trova ignaro
Della cultura del terren, cui sia
E la Pittura ignota ed il lavoro,
Che trafficar, che navigar non sappia,
Che non scolpisca, fabbrichi o non scriva,
¿Dove si troverà che almen non canti?
¿Che rozzo e grossolan non accompagni
La sua facil canzone, ancorchè ignori
Le regole del suono? ¿Il ciglio forse
Non serena l'infante e il pianto terge
E si concilia il sonno, all' uniforme
Cantarellar della nutrice amata?
¿Ma perchè l' Uomo a testimone invoco,
Se gli stessi quadrupedi ed i pesci,
Se gl' insetti e più vili han tante volte
Dato il più chiaro e manifesto segno
D' esser commossi ai musicali accenti?
Nè sol d' amarli degli augei lo stuolo,
Ma professarli ancora ambisce il vanto.
    E sebben l' ammirabile melòda
Alla natura non dovesse un alto
Favore, e un nobil patrocinio, ancora
La saggia antichità difenderebbe
Quei che la studia, e a venerarla è spinto.

Delle cadenze musicali al grato [1]
E potente dominio ancor soggetti
Legislatori ed elevati prenci
E valorosi capitani e forti
E severi filosofi vedremo
Vedrem la Grecia, che spregiare ostenta
Temistocle perchè la Lira ignora
Come si suoni, e Socrate già vecchio
Che i rudimenti per suonarla apprende;
Che tal strumento per trattar, soepese
Le bellicose sue fatiche Achille;
E come Celti, Egizj, Arabi, Assiri
E Persiani e Chinesi e Tirj infine
La scienza musicale han per divina.[2]
Nè fu per ignoranza o per capriccio,
Che tante genti e sì remote in pregio
Tennero, al pari dell' odierne, un' arte
Che laude merta e fra le belle ha sede.
Questo sublime onore a lei si deve
Come la più ingegnosa e più variata,
Utile, amena, e necessaria ancora.
¿ Che se per l' Uom conviene ed è pur giusto
L' onesto passatempo, or quale incontra
Più di questo innocente e più gradito?
I diletti che Bacco e il cieco Nume
O Diana procura, a noi sovente
Costan riposo, sanitade e fama.
Ci stanca il ballo, ci rovina il giuoco;
Ma il piacer della Musica, nè duolo,
Nè pregiudizio, nè inquietudin reca.

Alimenta l'ingegno, all' intelletto
Soddisfa, e ad eccitar la fantasia
Serve, ed il cor vieppiù sensibil rende
E più docile il genio. ¡Oh lor felici
Che le delizie musicali han care
E comprendono il ben ch' esse ci fanno!
Fra gli usi principali a cui si volga
Quest' arte bella, quattro or ne descrivo.
Nel Tempio, oppur nel pubblico Teatro,
Nei privati Ritrovi, o nel Ritiro
Spirto maggior m' invade, e il nuovo assunto
Par che lena maggiore ancor m' infonda.

II.—¿Ma chi ardirà quell' armonia narrare
Che al Tempio in modo peculiar si addica,
E non essere audace e temerario?
¿E chi citar di popoli infiniti
Gli antichi esempi, che agli altari 'ntorno,
Come ad onor la usarono? Con essa
Autorità la religioni tutte
Diero ai solenni riti, or nelle nozze,
Ne' sacrifici e funerali usata,
O la pietà del Ciel per implorare
Nelle sventure, oppur le grazie e i doni
Per encomiarne, o con ardente zelo
Celebrarne la gloria e la grandezza.
Così in Menfi co' sistri e co' timballi
Osiride onoraro i sacerdoti,
E il Sol con l'arpa della Persia i Magi,
E l'adusto Bramin plause all' Aurora:

Con flenti e cetre verie insieme uniti
Ai greci Dei le numerose genti
E sagrifizi offrir, cantici e preghi.
E tu di Santa Religion preclaro
Modello, o eletto Popolo, nell' arte
Delle musica ancor l' esempio fosti.
Di Salomone entro l' immenso Tempio
Di Cembali e Kinori al fragoroso [4]
Concorde suono, e di Nebeli e Hazuri
Di ben cento cantor le voci unendo, [5]
A JEHOVAH rendesti onore e lode.
Anch' oggi imita il tuo medesmo culto
Il Cristian fervoroso, e gli strumenti
E le sue voci al REDENTOR consacra
Che tu, infedel, di riconoscer neghi.

III. — Infra i tre canti che a tal fine impiega, [6]
Quel che piano si chiama oppur corale
E da Gregorio Papa il nome prende,
È per la maestade il più conforme
Al santo loco, e solfeggiar si suole
Con uniforme e semplice melòde;
Per intervalli facili procede
Poco fra lor distanti, e non consente
Dissimili in valor le note sue.
Non altera giammai nel proprio modo
La diatonica scala naturale;
Eguale e fisso il movimento serba
Con la misura di binario tempo.
Nell' arie solo è variato, a norma,

Che la classe del giorno a lui lo impone;
E queste classi cinque sono, e cinque
I modi sono delle feste, e ad esse
Le cinque varietadi applica e volge.[7]
Il canto poi dai limiti del tono
Fondamentale appena si diparte,
E all' unisono sempre maestoso,
Semplice e grave l' armonia mantiene.

IV. — Ma novità maggiore, altre licenze
Il canto ha poi che figurato è detto.
Questo, sebben del canto piano il tipo
In sè conservi, altri ornamenti adotta
Nelle cadenze, e a suo piacer le infiora:
Così del duplo e triplo tempo ha l' uso,
Così dall' ordinario allontanato,
Or abbrevia le note ed or le allunga,
E il vario ritmo dei versetti segue.

V. — Quante combinazioni aver può l' arte,
Che la melòde e l' armonia dirige,
Tante il canto da Organo ne ammette.
Ivi la sinfonia degli strumenti
Con la vocale melodia compete,
E la semplicità del canto piano
Distinti gradi d' espressione acquista,
Senza che dai profani adornamenti
Venga alterato. ¿Quale uman discorso
Dettar potrà i precetti alla prudenza,
Onde cauta fra lor distinguer possa

Ambo gli stili? non è questa un'opra
Propria dell'Uomo, illuminar lo puote
Soltanto il Cielo, a cui tal canto è sacro:
E quella fantasia, che lo trasporta
Con vol sublime infra gli eterni cori,
Puote soltanto presentargli al vivo
Quo'sonori concenti, che talvolta
Con le sue tinte la Pittura esprime.
¡Slancio divino più verace e grande
Di quel, che ai Greci Pindaro ed Omero
Ed al Cantore del ramingo Enea
Spirava un tempo i portentosi carmi!
Tu solo al gran Basilio e al Damasceno
Giovanni in Oriente i gravi canti[8]
Dettasti un dì, che risuonar si udiro
De' sacri Templi per le immense vôlte,
E quelli pur che in Occidente al santo
Ambrogio ed a Gregorio un dì spirasti

VI. — Ma perchè l'Uomo a novitade anela,
E alla Musica pur diero l'etadi,
Se non espression, arte maggiore;
Quindi coll'uso di strumenti e voci
Ne' sacri riti in olocausto al Nume
Delle invenzioni sue fece un'offerta.
Infra le voci quattro principali
Ve n'hanno per metallo e per distanza
Differenti fra loro: ecco il Soprano
Primo e secondo; questo di tre gradi
Inferiore al primo: indi il Contralto

Perfetto che tre gradi ancor discende,
E tre altri il Tenore; infine il Basso:
E ventisette note hanno fra tutti [19]
Dal più grave al più acuto, escluso e tolto
Il Falsetto da questi; fra il Tenore
E il Basso è quella voce che si appella
Baritono, il Soprano ed il Tenore
Talvolta *contralteggiano,* e il Contralto
Or *tenoreggia* o *sopraneggia,* senza
Che un distinto carattere e preciso
Abbiano queste voci ognor bastarde,
Per tolleranza sulla scena ammesse.
Ma il Tempio che legittime le vuole,
Le prime quattro a preferire inclina,
Non v' è nome più bello a loro adatto
Che quel di una famiglia. Il Basso è un padre
Vecchio che coll' esempio e la matura
Esperienza li regge e li contiene:
Il Tenor giudizioso, a cui di figlio
Maggior si addice il nome, imita il padre,
E al par d'uom fatto è moderato e grave
In sua baldanza giovanil vaneggia
Spensierato il Contralto: ad un fanciullo
Il Soprano è simil, che irrequieto
Corre, sbalza, saltella, e scherza e grida.
Ma l' unione del coro onde gradita
Torni all' orecchio, che si serbi esige
D' ogni voce il carattere speciale
Chi questo oblia, chi di sforzar pretende
Senza causa le voci, oppur le inverte,

Uno scrittore imita il qual trascura
Ciò che conviene alle diverse etadi;
Poichè in questa famiglia uno sconcerto
Nasce allorchè il Soprano *tenoreggia*,
Oppur, forzato, *contralteggia* il Basso;
Nè s' impedisce ai figli che le parti
Usurpino del padre, e ch' ei trascenda,
Intempestivo, in giovanili errori

VII. — Quegli strumenti che alle voci aiuto
Danno, o con esse alternamente uniti,
La maggior parte han di profani il grido,
Ma alcuni propri son del Tempio, come [10]
L' Arpa, il Fagotto e il Contrabbasso, aggiunti
Dall' uso al canto sacro. Ognun di loro
Merterebbe una lode assai distinta,
Se tutta l' attenzione or non chiedesse
Quel più perfetto e nobile istrumento,
Che par non ha, fin dalle età remote
In sommo onor tenuto e venerato,
E che al Tempio, degli altri a preferenza [11]
Sacrato fu; dell' Organo io favello,
Che ad onoranza tale ambisce il vanto,
Com' opra superior dell' arte umana.
Le voci di un' orchestra in grande e piena
Si compendiano in lui sotto la mano
Di un solo esecutor. La maestosa,
L' allegra o melanconica armonia
Da sì perfetta macchina si ottiene,
Che tutto esprime e tutto varia, il suono

Ora tramanda romoroso e forte,
Or coperto e soave, or presto or lento,
Ora sciolto or legato. Acuti e gravi
Gli accordi accumular con varietade
Il Clavicembal può, ma non sostiene
Le voci sue. Il Flauto e l'Oboè
E la Tromba alle note il lor valore
Serbano intero, ma formar non sanno
Dell'armonia gli accordi; anco i strumenti
Da arco alcune san tenerne, e i suoni
Prolungare a piacer, ma limitate
Hanno le scale, e non ritrovi unita
Nel Violoncello del Sopran la voce,[32]
Nè l'hai nel Contrabbasso o nella Viola,
Nè il Violin basso può dar perfetto.
L'Organo è il solo ed unico istrumento,
Che a quei da corda o fiato alto sovrasta,
E in tutti questi trasformar si puote.
Così la favolosa allegoria
Degli antichi poeti un tempo finse
Proteo, quando in gigante od in pigmeo,
In pesce od in augello o in fior converso.

VIII.— Con voci umane ed istrumenti insieme,
Quell'armonica unione abbiam di suoni
Che, qual si deve, usata, in tre maniere
Penetra i cuori: ora in un Inno allegra,
Or vivace in un Gloria, esalta a un tempo
E vivifica l'alma ora pregante
La commuove nei teneri Mottetti;

Or lamentevol la contrista, come
Fa del Profeta Geremia ne' Treni
U' di Sionne la ruina piange.
Talor del Vate, al cui soper si affida,
Che in idioma volgare i carmi scrive,
Usa il Maestro una licenza, e reca
In qualche sacra laude e spirto e brio
Con vario contrappunto ed ingegnoso;
E nel Tempio introduce or le Cantate,
Or le Canzoni pastorali, ed ora
Pur gli Oratorj, al Dramma eguali in forma:
Tutte specie però che ognun accoghe [13]
Come accessorie della Chiesa al canto,
Che son per sfarzo unicamente usate;
Ma lo stil da Teatro imitan sempre.

IX. — Fra le nazioni che per vie diverse
Dell' arte oggi ne' cantici divini
Affinan le invenzioni ¡oh quanto estolli,
Antica Ispana Chiesa, i vanti tuoi! [14]
Non già il mio carme a celebrarti aspira,
Chè a ciò bastanti son l' opre immortali
Di Patiño, Roldan, Garcia, Viana [15]
Di Guerrero, Victoria, Ruiz, Morales,
Di Litères, San-Juan, Duron e Nebra.
¡Con quanto zelo tue dovizie spandi [16]
A premio e onor di Professori illustri!
E ¡con quanto saper, forza e rigore
Cori, che dentro i penetrali tuoi
Splendan per genio esecutori eletti!

Ben lo dimostra in modo assai distinto
Il severo, solenne, istrumentale
Esame, a cui, del pubblico al cospetto,
Chi avere anela un meritato loco
Nella Cappella del Monarca Ibero
Deve accedir con diligenza ed arte.
Cinque giudici esperti o Presidenti
A sentenziar s' invitano, un concorso
Numeroso di gente, un uditorio
Di curiosi, maestri, e dilettanti
Si assembra. Dall' onor prima eccitato,
Da quell' onor ch' è d' alimento all' Arte,
Ogni ingegnoso esecutore ostenta
La propria abilità con opra a tempo
Studiata in prima, ed a malgrado ancora
Del timor reverente che gl' incute
Il sacro loco, e che a confonder basta
I più intrepidi e bravi, in lui si ammira
L' espression, l' agilitade e il gusto,
Che il Creatore ad onorar nel Tempio
Maggior convenienza hanno e decoro.
Nell' Organo ammirabile diventa
L' armonica dottrina, allor che unita
È alla variata fantasia; da arco
Ne' strumenti la chiara intonazione
(Raro cotanto e indispensabil dono)
La ruvida dei crini asprezza attempra
E l' oppressione della tesa corda;
La ferma imboccatura in quei da fiato,
Il suon blando e flessibile si ammira,

Che nulla invidia dell' umano accento
Ma il saggio Tribunal non pur si appaga
Che ognuno aspiri a primeggiar con quella
Sonata che si elegge a suo talento,
Ma sibben che dia un saggio all' improvviso
Con altra ignota che gli viene offerta.
In sì critico giorno e in quell' istante
Che pei compositori è stabilito,
In ampia sala son rinchiusi in modo,
Che all' udito arrivare unqua non possa
Di lui, che ansioso la sua volta attende,
L' eco nemmen dei passi improvvisati
Dal suo predecessore, ognun si avanza
Con ordine, e sebben timido al grave
Aspetto e del concorso e dell' esame,
Pur l' onorata emulazion lo incuora;
E mentre che un quadrante alla sua vista
La duodecima parte esatto nota
Di un' ora, osserva attentamente il testo,
L' indole e qualità dell' opra offerta
Di cui lo stile ignora, e quando spira
Il termin fisso, tutto intorno tace,
L' istrumento si suona, e il musicale
Consesso attende a meditarne il come.
Ma se l' eletta schiera ammira e gusta
Di tale impresa il disimpegno ardito
Pur l' agita e l' inquieta in modo eguale;
Perchè nel canto esecutore esige
Tanta destrezza e tanta precisione,
Che la più lieve menda, oppur l' incuria

Più inavvertita tollerar non puote
Un udito perfetto. L' opre sue
Il Pittor mai non avventura, innanzi
Che l' abbia ritoccate oppur corrette;
Il più saggio Orator, se mai per caso
Equivocò, nella pronunzia errando
Di una qualche parola, in sull' istante
Senza vergogna si corregge e emenda;
Ed al Comico ancor questa licenza
Concede il volgo; al Musico soltanto
Un perdono simile austero nega,
Se all' improvviso, oppur studiata un' opra
Del suo saper nell' arte e prova espone.
¡ Facil cotanto è disgustare il senso
Più pronto, schifiltoso e delicato!

I severi Censori e dare il voto
Ivi sono adunati: ogni difetto
Notan dei concorrenti; se lor manca
Talora il fiato, se ritarda l' arco,
Se trema o sbalza, se un tantino stona,
Se il piano in forte, se il legato in sciolto
Disavvedutamente è convertito.

Dopo tal serio e ripetuto esame
Cauto il Sinedrio musical sospende
Il suo giudizio, se il maestro inoltre
Non manifesta egual perizia ed arte
Nel trattar dell' orchestra i vari suoni
¡ Con qual discernimento la sentenza
Danno allora i Periti, attentamente
Osservando, se questi è sì perfetto

Nell' eseguir le prove sue, se ha cura
Della union delle parti, se dei tempi
Conserva il giusto moto, se presenta
Più sicurezza o più disinvoltura,
Se più espressione, spirito o sapere!
Notano appien la maestria che spiega
Dell' istrumento nel possesso, e poi
Gli offron sulla teorica dottrina
Importanti questioni, a cui fondata
La risposta si vuol, perchè nei molti
Scienza non è la musica, ma frutto
D' esperienza meccanica soltanto.

X. — Così al più degno l' onorato premio [17]
Con equitade e con decoro è dato;
Così primeggia e prospera in quel centro [18]
De' sonatori d' istrumenti il coro
Con esempi sì fausti ora aspirate,
O Giovani studiosi, a tal corone,
E fate sì che al Manzanare umile
E l' Eridano e il Tebro invidia porti.
¡Deh rimirate come eccelso un Prence,
Quegli medesmo che d' Esperia il regno
Illustrerà con glorioso impero,
Vi animi a tale impresa e vi protegga!
Sì, CARLO vi protegge, egli vi stima: [19]
E se nobil l' arringo ancor non fosse
Che animosi correte, Ei sol potrebbe
Nobilitarlo, e mentre a noi comanda
Che tal' arte s' impari, Egli sospende

L' alte cure di Regno, e la dottrina
Al gusto unendo, il musical diletto
Sente e non sdegna di trattarne i suoni:
Ei v' applaude e dirige, Egli v' insegna;
E se nei lati del Paterno Trono
Splendon le scienze e l' arti belle unite;
Quando su tutte Ei stenderà l' impero,
Fra quelle un loco l' Armonia si attende.

CANTO QUARTO.

ARGOMENTO

Proposizione di questo Canto. — I. Ragioni sulle quali si fonda l'accettazione generale delle Rappresentanze Teatrali, e necessità della Musica in esse. — II. Difesa dell'Opera o Melodramma. — III. Suo origine e suo rinnovamento, e la gran parte che in esso ha avuto l'insigne Poeta Metastasio. — IV. Si finge una poetica fantasia, nella quale introducesi il celebre compositore Niccolò Jomelli napoletano che giunge ai Campi Elisi, laddove diversi antichi musici, Greci e Latini ed altri di secoli posteriori, lo pregano a spiegar loro lo stato della Musica Teatrale de nostri giorni. — V. Jomelli comincia dando un'idea dei generi distinti dell'Opera, e descrive l'Orchestra. — VI. Tratta quindi della Sinfonia Teatrale che vien chiamata *Overtura*, e nota alcuni abusi più generali di questa. — VII. Spiega le due specie del Recitativo, uno senz'altro accompagnamento che i bassi, e l'altro con accompagnamento d'orchestra. — VIII. Da notizie delle Arie, indicando una parte dei difetti ne' quali sogliono incorrere i Compositori di quelle, e fa menzione delle due specie di Arie, che si conoscono col nome di *Rondò* e *Cavatina*. — IX. Espone alcune regole concernenti il Duetto, il Terzetto ed il Coro. — X. Conclude numerando vari celebri autori di Musica Teatrale. — XI. Riassume il Poeta una parte di quelle che in generale suppone avere udito da Jomelli sopra l'Opera Comica e sopra la Musica dei Balli. — XII. Lo stesso Poeta interrompe Jomelli dimostrando il carattere della *Zarzuela* e della *Tonadilla* spagnuola, e nota infine certi abusi che in queste si vanno introducendo.

USO DELLA MUSICA NEL TEATRO

Dell' Arte musical cantai quell' uso
Proprio d'Iddio nel Santuario augusto;
Ora di quello io canterò, che l' uomo
In sulla Scena a suo diletto impiega.
Se del Cielo ministra alta e sovrana
Compì nel Tempio il suo dover primiero,
Nel Teatro umanata, or ci ricrea,
E i nostri passatempi anima e molce

I. — Sol col sentare e col pensar può l' uomo
Sè sollevare e divertir, ma quando
L' intelletto non medita, ed inerte
Il cor appena sente, in disgustosa
Cupa tristezza piomba, onde si osserva
Ansioso taluno esercitarsi
Nelle speculazioni alte e profonde,
O in piacevoli scienze, alle passioni
Altri il core abbandona, e nulla teme
Di tante amare conseguenze il frutto,
E con pena ciascuno il mezzo cerca
Per discacciare il tedio ed il languore

Ma fra i civili allettamenti ottiene
L' Opera teatral su tutti il vanto,
Che in sè stessa de' sensi e dell' ingegno
I variati piacer sagace aduna.
Melpomene e Talia così delle arti
Ministre a gara, infra le culte genti
Tanti seguaci conquistar potero.
E or con la dolce Poesia gli affetti
Esprimono dell' alma i più nascosi,
Or la sublime Architettura splende
Con brillante apparato in sulla scena;
Or l' ardita Pittura i mutamenti
I più adeguati con vistoso ornato
Offre, e del Vate l' invenzion seconda.
Grazie non inferiori anche la Danza
A quelle aggiunge. ¿Ma fra l' arti belle
Qual mai senza l' union di Te, o felice
Immortale Armonia, gli animi puote
Assoggettar contenti? Ah Tu soltanto
L' alme sollevi e l' arti tutte avvivi.
Per mille modi a stil variato adatta,
Offrir tu puoi spettacolo ingegnoso
Alla moderna Italia, anco maggiore
Di quel che offriva nell' antica il Circo.

II. — Lungi, ah lungi di qua chiunque appella
Mostruosa invenzione il Melodramma,
E i pregi suoi legittimi confonde
Ingiustamente coi bastardi errori
Che adottar suole un depravato gusto....

¿Come? ¿Il Cantante è forse il sol che offende
La teatrale illusion, che crede
Strettamente osservar con veritade
Il Comico ed il Tragico? ¡Ah, ben folle
Sperar saria, che le apparenze sole
Possan valer come reali fatti!
Ben sa lo spettator che quella stanza,
Tempio, strada, giardin, bosco o marina,
Che per brevi momenti ivi lo illude,
È una tela dipinta, e che la lingua
Spagnuola non parlavano o toscana
Traiano, Semiramide, ed Achille,
Ch' e' parlavano in prosa e non in verso;
Ben sa e conosce false esser le gemme,
Che il capo adornan dell' eroe sul palco:
Pur dalla docil fantasia rapito
Non prova renitenza o sforzo sente
A perdonar la finzione e l' arte,
Perchè l' occulta verità si sveli.
Or dunque ¿e perchè mai, se le ragione
Per diletto de' sensi in ciò si appaga,
Che la lingua, le vesti, e l' ornamento
Non siano i veri dell' attor, del loco,
Al canto non concede egual perdono?
¿Forse che in versi il favellar non offre
Sempre alterato il natural costume,
E dal dotto all' idiota e molti aggrada
Pospor la veritade alla dolcezza?
Cedano adunque al musical diletto
Le più severe riflessioni il campo;

E gli affetti e le immagini vivaci,
Che espressive cotanto il metro rende,
S' abbian dal canto un' espression novella.
Quando un' Arte c' impegna e persuade,
Ha ottenuto il suo fin, se dessa aspira
Per muovere e piacere ad abbellirsi,
Con questo nuovo intento e muove e piace

III. — Ma se del canto la perfetta unione
Con le parole, negli umani petti
È di tanto poter, però non basta
Che un solo affetto ispiri, a molti il loco
Dee preparar, che da una azion soltanto
Sian nati, e questi prosperi o secondi
De' casi a norma, oppur contrari sieno
Da tal felice invenzione il Dramma,
Comunemente *Opera* detto, ha vita
¡Oh chi potesse trasportarsi adesso
Della Grecia fiorente al secol d' oro,
Allorquando la Musica col suono
Alle azioni drammatiche compagna
Dilettevol, frequente ed util era!
Non è bugiarda tradizione antica,
Che fosse il dramma disposato al canto
E agli accenti conformi alla favella
Della nazion più delicata e culta
Ebbe in un tempo la gelosa Roma
D' imitarne la gloria in quella impresa,
Sebben con la forzata differenza
Che dall' original la copia è lunge.

Ma nell' età posterior la triste
Decadenza del gusto, il nostro udito
Talmente intorpidì, che men variate
Le lingue si formarono ed opposte
Alla Musica alcune, e perse il carme
Quell' armonia che s' ebbe, allora invece
D' esser cantato si leggeva, e infine [1]
Musica e Poesia, come fra loro
Arti diverse, indipendenti furo;
Fino a che seppe la feconda vena
Degl' ingegni moderni unirle almeno
In sul Teatro, e rendere all' udito
Gran parte omai de' suoi perduti dritti
Ma a qual grado indicar di novitade
Di pompa, lustro e dignità si vegga
Oggi esaltato il dramma musicale,
Non vuolsi men che quell' eroica tromba,
Quella lira soave che Tu, illustre
Metastasio, al suo vanto hai consacrato.
¡ Oh me felice, se i precetti miei
Qualche aiuto maggiore offrir potranno
Talvolta a lui, ch' esprimere si attenta
Tuoi nobili concetti ed il limato
Tuo stil col canto; e se ottener nol puote
Compiutamente, almen l' errar si scemi!

IV. — Io sclamava così, quando confuso
Nel serio ragionar, che il grave impegno
Di sì vasta materia in me cagiona,
Da un lento sonno fui sorpreso, e forse

Più che un sonno, d' ardente fantasia
Un ratto fu. Mi parve esser venuto
In un recinto delizioso, al pari
Di quel, che nell' antica Poesia
Campi Elisi si appella, avventurato
Dell' alme giuste ed elevate albergo.
Quivi d' insigni Greci e di Latini
E d' altri ancor di più recente etade
Musici eletti, a cui la fama applaude,
L' ombre accolte io vedea; quando in quel sacro
Eterno loco all' improvviso giunse
Il celebre Jomelli, che il Sebeto [2]
E Italia tutta al suo morir rimpianse
Lui circondato prontamente io vidi
Da quella saggia e numerosa schiera,
Pel desio di sapere impaziente
Qual della Scienza armonica si fosse
Ne' teatri d' Europa oggi lo stato.
Di que' Maestri ognuno attento brama
Saper dell' arte gli ultimi progressi:
E Jomelli spiegando in ogni parte
L' odierno Melodramma, anco descrive
Dell' Orchestra moderna e l' unione
E la sua qualitade; indi rianda
Le varie specie della Sinfonia,
Del Duo, de' Cori e del Recitativo,
E dell' Arie e de' suoni appropriati
A teatrali Danze, e in ogni stile
Ciò che primeggia avverte, oppur censura
Quel che ne forma il principal difetto.

V.— « Lungi ogni dubbio, o miei Colleghi, ei disse,[2]
Che se la Spagna un memorando esempio[1]
Del Santuario nel cantar sublime
A noi presenta, e se il Tedesco Impero
Di quello Istrumental vanta l' onore,
Se la Francia per l' opre ove c' insegna
La Teoria sull' altre have il primato;
Del musical Teatro il Magistero
All' ingegnosa Italia è sol dovuto,
Sì, in quella parte là, dove severa
La Repubblica un dì sotto l' influsso
Del Romano Catone ebbe in dispregio
La scienza nostra, ore primeggia in tutto
Lo suo splendore il musical talento;
E vi prospera sì che la Tragedia
Suoi nobili pensieri e sue passioni
Ivi libera esprime, e col giocoso
Stile il Comico allieta, e l' Elegia
Il suo funèbre lamentar ti porge,
E la Musa buccolica il suo carme.
Seguito il mio discorso, e immaginate
In un Teatro entrar: se di strumenti
Variati composta oggi l' orchestra
Osservate, Voi forse avrete in mente
Che un Caos confuso resultar ne debba;
Ma al risonar di quella sinfonía,
Che *Overtura* in Teatro oggi si appella,
Nè strumenti vedrete, e somiglianza,
Concorde proporzione, ordine fisso.
Mirate come al Violin si affida

La parte principale o dominante,
Come dell' arte il più difficil fine
Ed arduo più, conseguir possa ardito
Con quattro corde sol, docili al tocco
Pronto e vibrato del volubil arco.
Han due classi i Violini; i primi alteri,
Nell' espression brillanti, acuto il canto
Spiccar son usi, e con fissate leggi,
Compagni inseparabili i secondi,
Comunemente in tuon più basso, aiuto
Recano ai primi ed unitarli sanno.
Dal Contralto le voci alla Viola
Si affidano, e con più robusta voce,
Media fra il Violoncello ed il Violino,
Gli avvicina fra loro; il Violoncello
Basso perfetto è del Violino, e medio
Fra la Viola e il Contrabbasso è pure.
Così quattro istrumenti in lor grandezza
Differenti, sebbene eguali in forma,
Della voce dell' uomo imitatori,
Si succedon fra lor con suono alterno,
E compiuta con essi è l' armonia
Ma i strumenti da fiato a lor congiunti
Vivacità, corpo maggior daranno
All' accompagnamento, o che disposti
Siano fra lor con intervalli, o uniti
Armonizzano insieme, oppure il suono
Faccian brillare alternamente, o soli.
È l' Oboè patetico, soave [5]
E dolce il suon del Flauto, penetrante

È del Clarin la voce, ed il Fagotto
Ha grave il suon, la Tromba ardire ispira,
Marziale è il Clarinetto: hanno i moderni
Tali strumenti in uso, e dei Timballi
L'importuno fragore han riprovato,
Perchè il tempo in un modo ed aspro e rude
Stranamente pulsando, offusca e cuopre
La melodia, nè di strumento alcuno
La fratellanza in armonia consente.
Sebben di tante voci artificiali
Fra la diversa concorrenza, un' eco
Oscura e quasi impercettibil dia
Il suon del Clavicembalo, ei l'orchestra [16]
Domina ognora, e la sicura norma
Di sue eguaglianza detta e le prescrive,
L' avviva, la reprime e la sostiene,
E l' espression, ch' esso non ha, le infonde.
Così in mezzo all'ardor di una contesa
Il grido sol del Capitano esperto
(Sebben d' essere udito invan pretenda
Fra il confuso rumor di tante voci)
Dar suole ai militar spirto e valore;
Chè solo il Capitan per tutti esclama,
Sebbene il brando suo dell' inimico
Non sempre il sangue sparga, e non uccida

VI. — Di questa unione armonica l' effetto
Deve non sol d' irrequieta plebe
Il tumulto acquetar, muovere ancora
Un qualche effetto od un' immagin deve

Annunziar, che non sia lunge tanto
Da quella che offrirà la prima scena.
Molti son quei che censurati or vanno,
Perchè in tre parti e in differente stile
Dividon l' *Overtura*, e non risponde
Talor di queste parti una soltanto
Al principio del Dramma. (È questo al certo
Dell' antica sua fama abuso indegno.)
Un moderato Andante, preceduto
Da un maestoso Allegro, indi seguito
Da un fragoroso Presto, è ciò che un tempo
Di preludio ha servito alle querele
Di un naufragante misero, ai trasporti
Di un amante felice, a un' aspra pugna,
Di un sacrificio alla solenne pompa,
Al banchetto festivo, od al supplizio.
Con una Introduzione altri si appaga,
Che l' udito non passa, o che lo assorda,
Senza che t' offra alcuna immago all' alma.
Altri i motivi qua e là dispersi
Nell' opera, compendia, intempestiva,
Pueril diligenza invan spiegata:
Poichè non dà l' imitazion piacere,
Se l' imitato in pria non si conosce.
Non così adopra quel prudente e dotto
Compositor, che a conciliarsi aspira
Degli uditori l' attenzione: in prima
L' animo lor prepara a quell' effetto
Che si propone il cominciar del Dramma.
Di Teone pittor l' esempio imita, [7]

Che espor dovendo a numeroso stuolo
Intrepido guerrier, che ardito e baldo
Afferra il brando ed alla pugna corre;
Col suono in pria di marzial concento,
Un eroismo bellicoso in tutti
Quegli astanti ispirò, quindi la tela
Immantinente alzando, il quadro espose
Non altrimenti nel momento istesso,
In che il sipario teatral scompare,
Quella impression che l' *Overtura* fece,
Resta, e i disegni dell' attor seconda.

VII. — Tace l' Orchestra, e già l' Attor favella
Il suo recitativo accompagnato
Solamente dal basso (che la base
È della intonazion) del famigliare
Parlar la nota varietà traduce;
Ma della melodia giusta le leggi
Un' inflession distinta a lui concede,
Che ne sostiene anco le voci in parte;
E sebbene del tempo ognor mantenga
Costante la misura, accorto all' uopo
Con certa libertà quasi lo asconde.
Un energico stil da questo nasce
Maggior del declamar, minor del canto.
La cantilena di tal specie, astrusa
Esser non dee, ma facile, espressiva;
E dell' Arte color che più severi
Sieguon le leggi, san curar che umile
Schiava della natura, unqua la voce

Non oltrepassi di una ottava il corso.
Chi recita in tal guisa, il tono imita
Alla parola natural più adatto.
¿ Che l'eloquenza in spazio tal capisca
Con sua varie figure in dubbio forse
Porreste voi? No: l'uditore istesso,
Sebbene ignori in quale idioma scritta
L'Opera sia, pur le figure tutte
Alla cadenza e al modular distingue,
Se possiede il Cantor la commovente
Musicale eloquenza egli comprende
Se un fatto si descrive oppur si narra;
Quando l'infiamma un improvviso affetto,
E il racconto a interrompere lo sforza;
Quando esclama, od ammira, o prega, o sgrida;
Se si turba, risolve, o si trattiene.
Di un verso ben composto i grati accenti,
E una sintassi esatta e bene intesa,
Che fissar denno delle frasi il senso,
Distinguersi dovran con sospensioni,
Con mutazione accidental di tono,
O con perfetta intonazion finale.
Perchè il Recitativo in tutto il Dramma
Semplice e prolungato annoierebbe,
Aiutato talor dagli strumenti,
Perde sua natural monotonia:
Quello ai colloqui è meglio adatto, e questo
Nei soliloqui affettuosi è usato,
In cui l'Attore alla passione in preda
S' abbandona talor. Nel pianto immersa

Così la bella Berenice esclama,
Quando alla viva fantasia dipinge
Demetrio allor, che coraggioso e forte [8]
Ed al padre fedel si passa il petto:
Così il terror, la tenerezza esprime,
Il deliquio, l' orrore, oppur lo sdegno;
E i loro impulsi ad imitare attende
L' Orchestra alle sue voci obbediente,
Or con un moto misurato, ed ora
Con un disordine apparente, quale
Degli affetti diversi il grado impone.

VIII.—Ma se l'Attor, pensando al proprio stato,
Pinger ti vuol con veemenza ed arte
In brevi tratti la passion che prova;
Se il rettorico stilo a lui ministra
Metafore, sentenze e paragoni, [9]
Che a tempo usati, avvivino del Dramma
Le scene più importanti; allora adopra
Canzoni allegre ed eleganti strofe,
Con lingua musicale *Arie* chiamate.
Mentre in queste una culta Poesia
Varia de' metri il genere, ed affina
La sua maggior delicatezza: il Canto
E il Sinfonico suono ad esso unito [10]
Fan maggior pompa di dovizia e lusso.
Il Canto, penetrando i cor sospesi,
Studia che sia delle parole il senso
Uno soltanto, e le espression sien mille
E il Sinfonico suon prepara e aiuta

E imita il Canto che ci alletta e molce;
Poscia, usando fermate e regolari
Passaggi lo facilita, e s' ei cessa,
Entra a supplirne la mancanza e il vuoto.
Col previo Ritornello indi l' Orchestra
All' Aria, al Tempo e al Tono dà la norma
Ma talvolta convien che all' improvviso
Senza verun preludio entri la voce,
Come allorchè un affetto sopraggiunge
In cui fôra l' indugio inopportuno.
Nè mai tanto prolisso il Ritornello
Esser dee sì che tutta l' Arie annunzi,
Che il vigor dell' azione indebolisca,
E all' attento uditore almen non serbi
Il piacere di un colpo inaspettato:
Come sarìa cambiere il tono, e l' aria,
Oppure il tempo, ovver dall' armonia
Far passaggio all' unisono, o converso
In un recitativo avere il canto.[11]
Oppur.... Ma, cari Amici, invan pretendo
Del Dramma teatrale offrirvi un tipo,
Che in questo secol con gredito incontro
Felicemente i suoi confini estende,
E col criterio si migliora e il gusto.
Che se le grazie sue spiegar potessi,
Penso che tutte quelle io spiegherei
Che ne' tesori suoi l' Arte racchiude.
Molti vi son d' Europa fra gl' ingegni,
Che certi abusi, un dì graditi, in bando
Col sapere e col genio hanno cacciato

Oggi non più di tollerar siam usi
Trilli e gorgheggi infesti e prolungati
Sulle vocali, se non quando a tempo,
Moderati dal gusto, usati sono
Non più ripetizioni inopportune
Delle brevi parole, e se talvolta
Se ne ripete alcuna, avvien soltanto
In certe frasi principali, e solo
Per tre volte immediate. Havvi chi scansa
Con frivoli capricci, o con fermate
Di adornare il final, quando la voce
Dall' istrumento retta, allo splendore
L' espressione sacrifica; e cambiando
L' Arte in Sonate, le licenze oppone
Di un difficil preludio alle cadenze,
Che non lo studio, ma gli detta il core.
Havvi inoltre talun che si diparte
Da quella corruzione autorizzata
Da scuole antiche, di ampliar la prima
Parte di un' Aria con diverse frasi
E mille oziose repliche, e ridurre
L' altra a un breve periodo e meschino;
Mentre in questa il più grande e delicato
Del poetico ingegno ognor si fonda;
In essa il canto terminar dovrebbe
Senza tornar, com' è di stile, a quella
Ch' esser deve inferior ne' suoi concetti,
Se ai dettami del Retore si mira.
Ma nella prima Strofa, allor che acchiude
Del suo pensiero l' essenziale un Vate,

Quella Strofa medesima nell' Aria,
Che di *Rondò* col nome il Franco appella,
Serve di tema o principal motivo,
E a mo' d' intercalare è ripetuto
Grazioso al par che semplice, con questo
Ha principio; a metà poi s' interrompe,
E con esso egualmente a fin si guida.
Così la *Cavatina*, aria composta
Di una parte soltanto, esiger suole
Grazia e semplicità, come canzone
Eletta, e che s' intreccia ad arte a un dolce
Recitativo affettuoso e grato.

IX. — Ma la sua perfezione interamente
La vocal melodia non già riceve
Sol da quell' armonia che dar le puote
L' artificio d' orchestra: anche le voci
Han per natura un' armonia speciale
Posta nel Duo, nel Coro, e nel Terzetto.
Censor severo a riprovare inclina,
Come mancanza al teatral decoro,
Che fra due Attori si divida il canto
Ed articoli ognun la propria voce;
Ma l' arte a lor pure una legge impone
Tal, che a dissimular giunge talora
Perfin l' inverisimile e lo strano.
Questo esige, che il Duo sia destinato
A certe azioni concitate e vive
In cui l' eccesso di un affetto impera;
E in cui possibil sia, che ambo gli Attori

Cantin le istesse voci insieme unita,
Che parlino ad un tempo e s' interrompano;
Come succede nel crudel distacco
Precedente la morte, o alla partenza,
O nel rimproccio tenero e geloso,
O nello sdegno, o all' alterar di' patti,
O degli amanti alla composta pace.
Se il Dialogo si alterna, il vero esprime.
Ma quando le parole in tutto sono
Somiglianti fra loro, una prudente
Legge comanda, che alla par cantate
Giammai non sieno, ma l' un d' essi il primo
Le intoni, e l' altro segua o le ripeta,
Chè sol così l' inconveniena è tolta.
E soprattutto poi, sebben le parti
Girino ognuna per diversa via,
All' unità della melòde è d' uopo
Che aspirin sempre, e sian così disposte
Con tal distribuzione, che a vicenda
Non vengano a offuscarsi o ad impedirsi
Nè l' uditorio l' attenzion divida.

Del Teatro i maestri a leggi eguali,
Il Terzetto assoggettano, e lo stesso
Fan del Quartetto, che un compiuto Coro
È già senza di voci altro concorso.
Ma la dovuta illusione infranta
Dagli Attori non fia, che insieme uniti
Tutti a cantar son con le strofe istesse
Or la gloria de' Numi e degli Eroi,
Or la felicità di una vittoria,

Or la sacra, solenne e augusta pompa
Di cerimonia pubblica o festno;
Chè quando a tale oggetto è destinato,
Per eseguirsi armonioso un canto,
Già studiato da tutti ci si suppone.

X. — Altro non resta, o Scenziati illustri,
Che lo sguardo volgiate indagatore
Dell' Arte Bella pe' fioriti campi:
Voi li vedrete popolati e folti
Di Prenci e di Campioni antichi e illustri
Per virtude non men che per valore;
Questi con l' opre loro inclite e conte
Durevol fama al Melodramma odierno
Han procurato. D' Alessandro e Achille,
Del pio Trojan, di Ciro e di Catone,
D' Adriano e di Tito il chiaro nome,
Più che nei bronzi, nella Istoria vive,
E nell' opre di Musici, che ancora
Spiran l' aure vitali in sulla terra,
O di questa regione avventurata
Degni abitanti ed onorandi sono
Leo, Galuppi, Vinci, e Pergolese,
Hendel, Porpora, Lulli, Perez, Feo,
Piccini, Majo, Caffaro, e Trajetta,
Hasse l' antico, Nauman e Sacchini,
Anfossi, Paisiello, ed infiniti
Altri, che pur nelle opre lor potero
Tai pregi insinuar, che a dilettare
Giunser non solo, ma gli stessi errori

Grati all' orecchio con grand' arte han resi [12]
E tu immortal compositor di Alceste,
D' Ifigenia, di Paride ed Elena,
Cantor germano del Cantor di Tracia, [13]
Gluck, sublime inventor, per cui si acclama
Che questo della scena è il secol d' oro;
Quando l' Europa per avverso fato
Te perderà, cinto d' eterno lauro
Avrai qui pure un' onorata sede,
Qui dove mai nè mercenaria laude,
Nè invidia regna, o nazional partito »

XI. — In tal guisa Jomelli innanzi al grave
Di celebri Maestri eletto coro,
Giva esponendo i pregi ed il progresso
Del musical Teatro. Ma quel dotto,
Energico parlar non si concede
Al mio ruvido stil, nè imitar posso
Quel magistero ch' egli usò esponendo,
Dopo che il Dramma serio ebbe descritto,
Del comico e festivo e leggi e modo
Questo, sebben l' istessa norma ammetta,
Sia nel recitativo oppur nel canto;
Una espression che facil sia richiede
Fluida, naturale e sì vivace
Con stil vibrato e quasi strano insieme,
A cui si unisce per final negli atti
Una serie di scene principali
Con libertà composte, ove si alterna
Il Duo, con l'Aria e col Terzetto il Coro,

Come diverso è il fin della parola,
Che l' Orchestra costante ognor sostiene
¿ E chi mai d' altra parte imprenderebbe
A riprodur la generale idea,
Che poscia offrì dell' armonia parlando
Al Ballo teatrale appropriata?
Se dell' aiuto musical mancante,
Nemmen può la feconda Poesia
Esprimer vivamente le passioni,
¿ Come il potrà del Mimo il gesto e il moto,
Se il senso loro e disvelar non giunge
La Melodia col musicale accento,
Lingua che in ogni clima è ben compresa;
Oppur la Sinfonia col suo fragore,
E col tempo, che i giusti movimenti
Misura esatto ed anima efficace?

XII. — Inebrïato dal piacere udiva
Tali ragioni ed altre molte, quando
La riscaldata fantasia non pure
Mi permettea di dubitar, se il tutto
O veritade o illusion si fosse;
A Jomelli parlai con questi accenti:
Se come nelle Italia un dì fioristi
Savio censor, maestro illuminato,
La Spagna pur Te posseduto avesse,[45]
Degne parole il labbro tuo farebbe
Del dramma che fra noi *Zarzuela* è detto;
In cui sovente si frappone in mezzo
A parlato discorso aria cantata,

O Duo, o Coro, oppur Recitativo.
Che se miscuglio tal si danna altrove,
Ammetterlo ben può la naturale
Vivacità spagnuola abituata
A una rapida azion piena d' intrecci,
Che pel continuo recitar si stanca
Col monotono suono e si disgusta.
Neppur la nostra allegra *Tonadilla*
Fôra posta in oblio, che un tempo fue
Canzonetta volgar semplice e breve,
Ed or talvolta è di una Scena intera,
E talvolta di un Atto; e ciò conforme
All' artificio ed alla sua durata
Ma poichè con esatto ed imparziale
Giudizio abusi condannasti e mende
Con ingenuo parlar nell' opre intrusi,
Quelli non tacerésti, che introdotti
Fur nella *Tonadilla*, ora alterando
Il tipo nazionale in strani modi;
Perchè troppo taluno estolle il carme
Di famigliar componimento, e suole
A rustica canzon sposare il canto
Che ad aria bellicosa è solo adatto;
Altri or l' acconcia con estrania veste,
Con fronzoli non suoi, nè pur spagnuoli;
Altri con dure transizioni e astruse
Mille classi di tono, e tempo, e modo,
Irrequieto in un istante scorre;
Talchè l' udito non ottien giammai
Una melode che gli dia piacere

Per alcun breve tempo, anzi il confonde,
E col costante suo vagar lo stanca
Molti nsan pur.... Ma stolto, avrei seguito
A favellar, se della mente mie
Il deviar non conosciuto avessi
Dal sonno riscotendomi, e veggendo,
Mentre più ardente il favellar si fea,
Sparir l' immago di Jomelli, e quella
Della Regione e del Consesso, e un tratto
Tal magica virtù, tale entusiasmo,
Arte celeste, ad un mortale ispiri;
Così e sè stesso il togli, e si trascende
Chi l' onor tuo procura, e nell' emerti
Supera ognun chi le tue grazie ammira,
E ne contempla gli stupendi effetti.

CANTO QUINTO.

ARGOMENTO.

Elogio delle Accademie di Musica, e invettiva contro coloro, che in queste non serbano il dovuto silenzio. — I. Della Musica vocale, che i privati Estrosi prendono in prestito dal Teatro per i loro divertimenti. — II. Della Musica strumentale, così detta da Camera. — III. Della Sonata e del Concerto. — IV. Del Duo, del Trio, del Quartetto e della Sinfonia. — V. Necessità della novità e della varietà nella Musica affinchè non istanchi. Elogio dei tedeschi Autori della Musica strumentale, e principalmente del celebre Giuseppe Haydn, singolare per la varietà delle sue composizioni. — VI. Della Musica da ballo usata nei privati Estrosi. — VII. Utilità e diletto della Musica nella Solitudine, relativamente a colui che ignora l'Arte. — VIII. Ed a colui che ne è intelligente. Si descrive lo studio che deve fare il buon Compositore a tavolino, notando i vizi che gli conviene evitare, e le massime che deve seguire per ottenere un resultato felice. — IX. Il Buon Gusto appare nella Reale Accademia delle belle Arti a Madrid nel giorno di una pubblica distribuzione di premj, quando alla Pittura, alla Scultura, all'Architettura e all'Incisione, che ivi sono riunite, si aggiungono la Poesia e la Eloquenza. Propone a tutte queste Arti lo stabilimento di uno Accademia o corpo scientifico di Musica, ed Esse, applaudendo alla idea, si offrono di contribuire, ciascuna per la sua parte, all'onore e al progresso della loro Sorella.

USO DELLA MUSICA NEI PRIVATI RITROVI E NELLA SOLITUDINE

Tu pure in questi carmi un qualche onore
Meriti aver, benigna Umanitade,
Che per fornire all' uom piacer, che sia
Degno delle potenze ond' ei si vanta,
Il consorzio civil rendesti ameno,
Di sua misera vita asil sicuro.
Tu il Musical talento, a che più stretta
L' union si formi de' mortali, impieghi,
I lor costumi ingentilisci e il tratto,
Ed alternar Tu sai dolce la calma
Ai gravi affanni e alle noiose cure,
E rendi gli ozi loro utili e cari.
Nelle cittadi, allor che il duro gelo
Ai rapidi torrenti il corso infrena,
E di rigido ciel l' oscura volta
L' inondato terreno ombreggia e cuopre,
O nei fertili campi, allor che sparge
Il verde Maggio i suoi terrestri doni,
O il pomifero Autunno adorna il crine
D' uve mature al villanel, Tu avvivi
I varieti passatempi e lieti

Di strumenti e di voci al grato suono
Nè fra i tuoi cari e reverenti figli
Nieghi accoglier color che insieme uniti
In Accademia all' innocente e puro
Piacer dell' Armonia si danno in preda.
Ivi non più de' popolari applausa,
Nè del frastuono teatral ti piaci;
Ma sì per entro alle private sale
T' impegni a divertir famighe oneste
Con più attenzione e più tranquillo plauso,
Qual si conviene a delicato stile.
E voi che siete incomodi, importuni
E garruli Uditori, in cui l' amore
Che vi manca per l' arte, una discreta
E giusta cortesia supplir dovrebbe;
Con l' imprudente cicalare il sacro
Asil dell' Armonia non violate.
E quando ognuno o l' italo Duetto
O l' alemanna Sinfonia diverte,
Voi dovreste godere il gemebondo
Canto ferale de' notturni gufi,
O delle rane il gracidare ingrato,
O de' tafani il susurrar noioso.
Chè a pena tale in nome io vi condanno
Del taciturno Arpocrate, che nume
È del silenzio, e con al labbro il dito,
L' ingresso vi divieta in quel recinto
Ove impera egli solo. Or sostenete
Almen che i pregi, e quel diletto in parte
Io vi descriva, che a sè stesso toglie

E agli altri pur, chi e tal volgare eccesso
Contribuisce col rumor che desta.

I. — Il Consorzio gentil lieto e giocondo
Pe' suoi sonori passatempi ambisce
Dal pubblico teatro la vocale
Musica tòrre in prestito, e antepone
Ai complicati cori ed ai terzetti
Recitativi con duetti ed arie.
Il fior sceglie delle opere, allorquando
Saper, criterio e gusto lo dirige;
Ma talvolta s' inganna e incanto cede
All' ansia di ottener suffragio e plauso
Da traviati giudici, ed elegge
Composizioni, in cui soverchi sono
E l' artificio e gli ornamenti, adatti
A propagare un pernicioso gusto.
Se in sulla scena, e negli Attori in preda
Alle passione e dall' azion sorretti
S' han per impropri ed affettati; in parte
Può la ragione tollerarli in quelle
Tranquille sale ove illusion non havvi,
Nè esige intatte le sue leggi il Dramma.
¡ Quanto meglio allettar potrebbe il gusto
Di un uditorio omai nojato e stanco
Da una Musica oscura, incerta e strana,
Chi usar sapesse, onde blandir l' udito
E commovere il core, *Una misura*
Adeguata nel tempo; Una melòde
Semplice e ben condotta; ed Una vera

Espressione degli umani affetti!
Son queste le *tre Grazie* naturali,
Che deve ambire il canto, e in queste sole
La sua beltà consiste al nudo espressa;
Chè più che la si adorna è più deforme.

II. — Per la parte vocale un' Accademia
Dell' Opre teatrali offre in tal modo
Quasi copia perfetta: ha pel contrario
Poi quella istrumental, conveniente
Musica, che non mendica nè ottiene
Dalla parola aiuto, e non ci sforza
A sentir tal mancanza, anzi s' ingegna
Gli affetti a muover ch' ella stessa muove.
Perchè, alla fin, de' variati idiomi
Le diverse dizioni altro non sono,
Che arbitrari soltanto e puri segni
De' nostri affetti e delle nostre idee
Ma al tempo uniti i musicali accenti,
Quai segni naturali, hanno virtude
Soli per sè, che punto non dipende
Dal mero interpetrar delle nazioni,
Da un capriccio, da un uso, da un accordo;
Il lor valor si sente e non s'impara,
E più che all' intelletto, al cor favella.
Così l' istrumental suono ricrea
Con non articolata espressione;
E poichè l'uom di tutto ciò si piace
Ch' è somigliante a lui, così desia
Che l'istrumento, il più possibil, canti.

Come nella Pittura ei preferisce
Ai paesaggi, ai coloriti frutti,
Ai fiori, ai bruti, le figure umane.
L'abilità di artefice prolisso
Steril de noi potrà carpire un plauso;
¿ Ma quanto non ci alletta allor che pinge
Gli umani effetti e li ritragge al vivo?
Questo è lo scopo principal cui mira,
Se scrive o suona, il Musico sapiente;
Il destar maraviglia ha scarsa lode.
Che se antepon questo secondo al primo
Oblía dell'Arte una notabil legge.
Così qualor passi opportuni e grati
Ama introdurre, ove difficil troppo,
Ma non confusa agilità risplenda,
Lungi non fia dall'applandirlo il gusto;
Perocchè l'uditore, allor sospeso
De una musica, or chiara, or strana in porte,
Doppia ad un tempo, un'impression riceve
D'insolito piacer, di maraviglia.

III. — Ad una legge util così di rado
La Sonata uniformasi, in cui brilla
Dal basso accompagnato un istrumento.
¿ Quanto d'incoerenza al grave ammasso
Non l'espose talora un radicato
Abuso di voler diverse e molte
Vincer difficoltà? ¿ Qual mai prudente
Esecutor volle gli applausi vani,
E di voce e di man porre in non cale,

Pago soltanto del silenzio grave
Ed eloquente di quell'uom che prova
Piacer, nè cerca se a colui che il reca
Gran studio sia costato o gran fatica?
Serbi adunque il perito Esecutore
Per esame, per prova, o per concorso
Un'ardita Sonata, o quel Concerto,
Che per suo fin comunemente ha quello
Di ostentare il mirabile e l'astruso,
Più assai che il canto percettibil, chiaro.
Che, se ambo i suoni, fra di lor simili
Saran nella melòde, e il piano stesso
Abbian per stile di seguir, allora
Esser dovranno gli accompagnamenti
Per carattere e numero diversi.
Quello nel basso solamente esige,
Che fissi la cadenza e il moto regga,
Questo la varietà di piena orchestra
Che il motivo propone, e in certi passi
Vigorosa risona, ed accompagna
In altri l'istrumento, e a quando a quando
Lo lascia dominar splendido e chiaro,
E gli a Solo ed i Pieni ad esso alterna.

IV. — Cede il Concerto e la Sonata al Duo,
Come a composizion più grata e adatta
Felice effetto a risvegliar nell'alma.
Questo, in modo miglior della Sonata
Sa divider le voci e combinarle;
Che se in quella la parte che accompagna

È della principale e dominante
Soggetta sempre, in questo ambo le voci
Egualmente procedono a vicenda,
Succedonsi, imitate, o vanno insieme.
Ma non suole un orecchio ebituato
All' Armonia perfetta egual piacere
Gustar nel Duo, come a gustarlo è pronto
Nel Quartetto e nel Trio. Gli accordi in essi
Son principali sempre: il chiaro-scuro
Sensibil più, più radicali i bassi
E più distinti, la modulazione
Più variata e flessibile; e sebbene
Per un esatto contrappunto basti
L'union di quattro voci, tuttavolta
L'invenzion musicale e il magistero
Nella gagliarde Sinfonie primeggia;
Chè quanto di perfetto han gli altri tutti
Componimenti, in questo solo è chiuso;
Poichè allo stile armonico si accorda
Del fragoroso coro, e nel Duetto,
Nel Quartetto e nel Trio può trasformarsi
Ma fra le Sinfonie ben si distingue
Tale un genere scelto, il cui gradito
Effetto in Sala più s' ottien, che possa
Nel Teatro gustarsi; e questo ha luogo
Quando le prime parti ed obbligate
Son quattro, e in modo tal, che le altre aggiunte
Sebben vengano escluse, il principale
Dell' armonia per questo non iscema.
A tali sinfonie di *aquartettate* (1)

Il nome dassi, e l' altre *concertanti*
Si appellan, quando e ognun degli strumenti
Alternativamente corrisponde
Un a Solo brillente ed espressivo,
A cui si accorda dell' orchestra il pieno.
Altre alfin chiedon doppie orchestra, l' une
Collocata dall' altra a tal distanza
Che giusta sia; nelle solenni feste
Quantunque e risuonar sien destinata
In miglior modo, nondimeno in uso
Sono in certe adunanze; ¡oh quanto allora
In bella gara combinati i Cori
Imitan le cadenze, oppure ad arte
Si dividono, ovver nei passi stessi
Unirsi ponno e armonizzare insieme!

V. — Che giudizioso il metodo conservi
I caratteri veri e distintivi
Chiesti dall' opre istrumental non basta.
È necessario ancor renderla amena;
Chè l' uom ne' suoi piacer nulla desia
Più della varietade, e non v' ha senso
Pronto e per dell' udito, a infastidirsi. [2]
Così comunemente ogni Sonata
In tre o più parti si divide, e tempo
E stile ed aria differente adopra;
Ma l' Arte che si adatta ai veri gusti
Il magistero suo saggio dispiega,
Alternando or la Fuga accelerata [3]
Con la semplice e dolce Pastorale,

O con la grave Marcia il capriccioso
Saltellar della Giga, o con l' allegro
Minuetto le tenera Canzone
Gradita nel ripetersi, ed ornata
Di ricche variazioni ed ingegnose:
Ed una Scena recitata a volte[4]
A un istrumento adatta, o' copia il canto
Di *Rondò* grazioso o d' aria eletta.
Oltre tal modo variato e in uso,
Che è pur di novità copioso un fonte,
L' Autore altri ne ottien, se i vari suoni
Acuti, gravi, tardi oppur veloci
Sa combinare in mille modi e segno,
Che il sospeso uditor non gl' indovini.
Haydeu maraviglioso, al genio e all' arte,[5]
Onde rifulgi in armonia qual sole,
Largir tal dono le benigne Muse
D' esser sì nuovo sempre e sì ferace,
Che l' opre tue le mille volte e mille
Ripetute, non mai fanno satollo
Di un intelletto musicale il gusto
Insensibile in pria l' uom diverrebbe
Alle attrattive di armonioso canto,
Che cessar di applaudire e quelle elette
Cadenze, alla espressione e nobiltade
Di tua modulazione, o all' improvviso
Delle tue dotte e armoniche *sortite*.
E sebbene al tuo fianco in queste etade
Tanti e famosi di nazione eguali
Contar tu possa, pur Tu solo basti

Nella Musica, a dare onore e fama
Alla Nazion Germanica fra mille
E lontane e vicine altre nazioni
Da molto tempo nelle sue private
Accademie, Madrid, de' scritti suoi
Amor la vince, e in guidordon gradito
Tu, generoso, ad ergirla imprendi;
Essa ogni giorno un' immortal corona
Della querce t' intesse, che superba
Nasce, e fastosa al Manzanare in riva.

VI. — Nè del piacer soave onde si bea,
Nella quieta e silenziosa calma
L' umana societade, un sì bel dono
All' armonia sol deve, altri piaceri
Non meno utili e grati ancor le reca,
Se in mezzo ai godimenti e nei Ritrovi
Agilita le membra e le dispone
All' esercizio di festiva danza.
Il più gaio Garzone e più robusto,
Che infaticabil balla e con trasporto,
Dal punto in cui volge all' occaso il giorno
Fino a che sorge le novelle aurore,
Nemmen per brevi istanti e quell' impulso,
A quelle agitazion resisterebbe,
Se tal celeritade e tal vigore
Non gli dasse la Musica, che volge
La sua fatica in facile diletto.
Nè il Soldato potria giungere al fine
Del suo cammino, ove i suoi passi retti

Non fosser dalla *Marcia* misurata
¿ Qual Gentiluom non si anima in un ballo,
Allor che il Minuetto i tempi stacca
Chiari e accoppiati con misura giusta,
Oppur quando un' allegra Contraddanza
Molto in poco gli dice, in ciò simile
Alle frasi succinte, che nel breve
Giro di un epigramma il genio incluse
Di un Poeta felice? E in qual mai clima
Il villano più rustico, del pari
Che il cittadino, non si esalta al ballo
E al vivace alternar de' vari suoni
Che redò per costume, e non appreso?
Quel suon lo dica, che per uso adotta
Nel ricrearsi la Nazione Ibera,
Che in due tempi diviso, e alla ternaria
Misura stretti, un ornamento suole
Ammetter sì variato, che i sagaci
Maestri nel trattarlo, il più bel vanto
Di gusto, esecuzione e fantasia
Affinar sanno in sì mirabil modo;
Il grazioso *Fandango*, il quale infonde
Cotal vivace un' allegria nell' alme
De' nazionali e di stranieri, ed anche
De' Sapienti più rigidi e canuti.

VII. — In tal modo la Musica si merta
D' utile e dilettevole la fama:
Che dopo offerti al Creator sovrano
I doni suoi nel Tempio, anche in Teatro

Gli offre ai mortali, ove adunati stanno
A un' ingegnosa distrazione in preda.
Ai privati Ritrovi essa presiede
Ed un onesto passatempo adduce
Di tale ufficio triplice e solenne
Non paga ancor, nel Solitario Ostello
Del più grato piacere è dispensiera.
Ma lunge da umiliar la sua grandezza,
Più ancor l' esalta e il nome suo conferma
Di provvida Natura esser la figlia,
Allor che sotto le dorate volte
Non si nasconde o nelle regie sale;
Ma quando in vece nei deserti campi
Ama abitare e nell' angusto ovile,
Nelle capanne pagliaresche, e dove
Rupe scoscesa in riva al mar s' innalza,
Canzoni facilissime ispirando
Per alleviar le noie e la fatica.
¿Chi al Pastorello all' ombre assiso, intanto
Che pasce il gregge, allegra i giorni e l' ore
Se non il rude e grossolano carme?
Altro compenso il Marinar non have,
Che dell' inverno rigido le notti
Passa vegliando il governal vicino;
O il paziente Pescator sedato
Sovra uno scoglio con la canna in mano,
Che e un tempo i pesci e l' ore eterne inganna
¿Chi la fatica scema a quei che guida
Su dura gleba l' incurvato aratro,
O nell' estate al Mietitor già stanco,

O al Viator solingo o all' Artigiano?
¿L' Esule in fine, e quei che in duri ceppi
Geme prigione, o l' invilito Schiavo
Qual propizio conforto e qual sollievo
Non ricevon dal canto ai loro affanni?

VIII. — Ma se per mero istinto, e senza alcuna
Deliberata volontà cantando,
San questi consolarsi, anco maggiore
Esser deve il diletto in que' che sanno
Per studio e per dottrina i veri pregi
Scerner che l' arte in sè medesma accoglie.
Nè un volgare intelletto aver si attenda
Giusta un' idea di quel piacer che sente
Chi ben coltiva il musical talento.
Egli sui tasti armoniosi e pronti,
Or prova un' opra che del genio è figlia
Di un abile Maestro, or tutto immerso
Nelle proprie invenzioni esperimenta
L' opere sue, le scrive e le corregge,
O su quelle d' altrui studia, ed imprime
Nella memoria sua le leggi e i fasti
Dell' Arte bella, a cui lo spinse amore.
Mentre corre l' arringo, attento nota
E il saper degli autori e le mancanze.
Fra gli ingegni ammirabili e fecondi
Molti ne osserva a quei Pittor simili,
Che manierati appellansi, a cagione
Dal modo egual di disegnare i quadri.
E dei plagiari la caterva abbietta [8]

Riconosce, che aggiusta, oppur trasforma
Le troncate cadenze altrui, nel modo
Che in un mosaico vedonsi incrostate
Di variata color piccole pietre.
Quelli mire d'altronde, che affettando
Erudizione insolita e profonda,
Fan che confuso l'Uditor si perda
In puerili enigmi, in tortuosi
Laberinti ed in *Fughe cancrizzanti*, [7]
In *Canoni perpetui*, oppur *cambiati*.
(Chè dei pedanti lo schifoso gregge
Della Musica ancora i campi invade.)
Osserva pur quell'indiscreta banda,
Di lor, che affastellando arpeggi e note,
Con trilli e con accordi, usar non sanno
Un stabil piano, un ordin chiaro, un senso.
Questi, i quadri chinesi han per modello,
In cui soltanto e un bel color si bada,
E il disegno si lascia ognor scorretto.
Poscia riflette quanto pochi sanno
La Musica trattar che più si addice [8]
Al proprio ingegno, e quanto pochi han cura
D'ogni istrumento lo studiar qual sia
L'indole ed il carattere, cansando
Con prudente destrezza, in qualche passo
Di non forzarlo, che per lui divenga
Irregolare e intempestivo; infine
Quanto rari sian quei, nota, che l'opre
Con lenta cura e diuturna vanno
Correggendo e limando, al par disposti

Il biasmo ad accettare, ovver la laude
Di giudizioso ed imparzial censore.
Esser Musico illustre invan pretende
Colui che scrive, e non ha fissi in mente
Questi, ed altri consigli utili e veri,
Che ai latini Poeti un tempo dava
Il saggio Venosino. Ei chiaro e schietto
Parla in que' versi che ai Pison diresse:
« Chi un vizio d' evitar brama, senz' arte,
In un vizio maggior cade sovente. »
Tal è il Compositor, che in molti casi,
Pensando esser fecondo, è ridondante;
E steril, quando crede esser conciso;
Se originale ambisce essere e nuovo,
Di stravagante nella nota incorre;
Per troppa aggiustatezza o troppa lena,
O nel languido pecca o nell' insulso;
E per libera e ardita fantasia,
In frenetica furia egli trascende
Da questi scogli liberar si puote
Sol quel Maestro, che solingo siegue
Il retto calle che Sofia gli addita,
E l' orme in esso con sagacie imprime,
Che la Musica infine esser comprende
Un' arte non men grata e necessaria
All' Uom che in società vive, o in ritiro.

IX — Era quel dì solenne e lieto, in cui
Del Madrileno pubblico al cospetto
L' Accademia reale usa le Belle

Arti premiar con generoso zelo,
E dividere i plausi e le corone
Fra quegli Alunni che in suo seno accoglie.
Ivi insieme Scultura e Architettura,
Pittura ed Incisione, e a celebrarne
Di tutte il vanto l' Oratoria unita [9]
S' era alla Poesia, quando improvviso
Vidi alato un Garzon, che in mezzo a queste
Sei gentili Sorelle era splendente,
Più ancor che fra le nove è Febo stesso
La grazia e maestà del suo sembiante,
Il portamento nobile e leggiadro,
Non lasciò dubitar ch' era il Buon Gusto.
Ei, come in sua magione, in quella sale
S' introduceva Le Arti tutte a gara
A Lui plaudendo ad inchinarlo vanno,
Ed Ei, la muta attenzion fissando,
In questi accenti favellar s' udio.

« Ora, illustri Compagne, i desir miei
Giunsero al colmo, chè premiati io veggo
Dell' Arti Belle i splendidi conati.
E mentre i serti onde aumentarmi al crine, [10]
Cura preziosa, altre Accademia imprende
La purezza a serbar dell' idioma,
E al Poetico Nume a all' Eloquenza
Veggio offerire i guiderdoni a gara;
Se d' alma grata ora con voi mi vanto
Per tante avite glorie, un bel ricambio
Anche per me da voi cortesi imploro.

Ma la mia gioia in questo di conturba
La Musica umiliata, e a me rivolta
I suoi lamenti in tali note esprime:
"¿ Dunque perchè mi obblierai tu sempre?
¿ Delle mie suore non son forse io suora?
¿ Viver trista degg' io, desse gioconde?
I cultori di lor con salde leggi
Si radunano in corpo, e li protegge
Il possente favor d' illustri regi,
Ma a lor talento i figli miei son sparsi,
E studian sol per guadagnarsi un pane
In mutuo beneficio i lor pensieri
Comunicar non ponno, e l' arte mia,
Nobil d' ogni altra al pari, è convertita
In professïon meccanica e volgare.
Senza studio metodico o criterio,
Per puro passatempo altri la tiene,
E non formando autorizzato un centro,
Di un guiderdone è priva e di una scuola
Per non curanza tal piango e mi affanno
Mentre i talenti inonorati io veggo;
Ma nel pensar quanto si estende in questa
Età sì culta il tuo poter, confido,
E con giusta ragion, che quivi ancora
Potrà di Filarmonici un consesso
Florido istituirsi, e tale impresa,
Che si deve a Te solo, il più felice
Avvenir mi promette, e avrai Tu cura,
Che a insegnamenti solidi soggetta
Venga la mia dottrina e si diffonda

Per tutta la Nazione, e che l'Europa,
Se l'amor tuo per tutelarmi è pronto,
Dall'ingegno Spagnuol la scienza apprenda."
» Con espressivo e lamentevol tono
Così esclamò la Musica; dolente,
E penetrato dal suo giusto prego
A perorar sua causa io condiscesi;
Ed or, per quanto ogni mio sforzo vale,
Ch'entri nel vostro eletto Coro io bramo,
Arti propizie, e il vostro aiuto imploro;
Chè già per voi non è straniera quella,
Che fra voi d'alberger per me richiede:
Della vostra famiglia ell'è, nè mai
De sue natura tralignò, le leggi
Che dirigon voi tutte Essa pur vanta,
Semplicitade e simmetria l'abbella,
E varietade e scelta, e attiva al pari
La fantasia che si dimostri esige.
¿ Or mi dite; quai doni alla futura
Ospite riserbate, ond'essa incontri
Benigna un'amistà ne' vostri cori? »
Così disse il Buon Gusto; e l'alme Suore,
Con fragorosi e ripetuti applausi,
Facer per tutto risuonare il circo.
Prima intanto fra lor l'Architettura
Gentilmente rispose in tali accenti:
« S'io potrò con la pratica ingegnosa
La Musica aiutar, splendida e vasta
A costruir m'impegno una magione
Degna di tal Sovrana, destinando

Immensa Galleria dove serbati
Gli scritti sian, perchè istruzione e guida
Averne posse. I miei periti Artisti
Sapranno edificare ampi Teatri [1]
E disposti così, che a gran distanza
Egualmente sonora e chiara giunge
La voce e la parola, rinnovando
Dei vetusti Teatri un' arte eletta,
Ch' or de' moderni l' ignoranza oblia. »
« Dal canto mio, sì la Pittura aggiunse,
Le sale adornerò, dove la dotta
Musica brami risieder, con lunga
Splendida serie di brillanti Quadri;
Che nei Compositori idee felici
Risvegheranno e variato stile
Or le palestre sanguinose, ed ora
Offrir saprò l' amenità de' campi,
Or la calma, il naufragio, or la procella,
E d' illustri Campioni i grandi fatti.
Finalmente le immagini più vive
Di tutte le passioni e degli affetti
Ch' esprimer deve il canto: a Lei daranno
Le prospettive mie tale un' aita,
Che all' uditorio illusion maggiore
Possan produrre, allorchè sulla scena
Con i metrici canti Essa risuona. »
« Saran felici i miei conati, allora
La Scultura seguì, s' io pure ottenga,
Che con rilievi duraturi e busti,
E co' trofei che ad innalzar m' impegno,

Ai secoli avvenir mandare io possa
La memoria di quanti han meritato
Maestri eletti, o Protettori eccelsi,
Nell' arte musical gloria ed onore. »
Offerse l' Incisione impegno a cura
Nel divulgar con lamine corrette
L' Opere più famose in cui si attende,
Che il genio Castiglian volli sublime;
Impresa così bella agevolando
L' invenzion della Stampa or sì diffusa
Ed onorata, e che alla vista espone
Con esatto lavor quanto all' udito
Può la Musica offrir col tempo e il suono;
Ed incider si offerse anche i disegni
Proporzionati per grandezza e forma
Degli antichi strumenti or non più in uso,
E dei moderni, perchè omai si possa
Nel secol nostro a massima ridurre
Non arbitraria, quella abilitade,
Per cui famosi fur gli Stradivari,
I cremonesi Amati ed i Guarnieri.
Promise l' Eloquenza onore e fama
A chi l' origine, i progressi e il vanto
Scriver saprà dell' arte musicale,
E l' eleganza e il metodo ed i mezzi
Che nel muovere impiega, e la dottrina
Utile, e la teorica, che renda [13]
La pratica più facile e corretta.
Da celeste entusiasmo allor rapita,
E dal piacer che repentino in core

Appena le capìa, tosto proruppe
La Poesia in questi detti: « Io sola,
Io sola basto ad eternar la fama
Della mia Suora prediletta, e il Dramma
Serio e giocoso a questo fine io serbo
E se fuori d'Italia in cerca muovo [13]
Di un linguaggio, che tutti in pregio avanzi
Per fregiarsi col canto, io lo rinvengo
Nel suolo Ispano, ricco e maestoso,
E sonoro e flessibile e maschile:
Linguaggio, a cui del tutto ignote sono
Lettere mute, oscure oppur nasali,
Ed ove le vocali e consonanti
Son con ordine tal distribuite
Quasi pari di numero, non come
Nelle nazioni Nordiche, ove tarde,
E fra di lor così moltiplicate,
Che rendon fosco e violento il suono
Della vocale che si canta, e duro;
Un linguaggio, che alfin le desinenze
Vanta brevi ed acute ed abbondanti,
E che di vari sdruccioli non manca;
Ma se qualche parola aspra s'incontra
Nella pronunzia natural, la esprime
Il buon Cantante con dolcezza ed arte,
E facil cosa è pel Poeta esperto
La frequenza cansarne in tal favella.
Mi studierò perchè l'Idioma Ibero
Sempre meno invidiar possa di Roma,
E di Firenze l'armoniosa lingua;

E che ammirando del Toscano i pregi,
I pregi suoi pur lo Spagnuolo vanti:
Mia cura fia con Odi e scelti carmi
Perpetuare di color la fama,
Che dedicati a sì difficil Arte
Le sue dovizie a propagar si danno:
Che le Satire mie sian giuste e pronte
Coloro a saettar, che la beltade
Deturpano dell'Arte, e perchè eterna
Ed efficace nelle menti umane
De' suoi precetti la memoria duri,
Con metrica armonia saprò cantarli.
Così, congiunte in amichevol gara,
Musica e Poesia, l'istessa Lira
Saprem suonare, armonizzando insieme. »

NOTE.

NOTE AL CANTO PRIMO.

(1) Pag. 3 . . . . . *alla vetusta cetra*
Il naufrago Arïon debba la vita.

Arione era un celebre poeta lirico e valente suonatore della città di Metinna nell'isola di Lesbo Figliuolo a Ciclone, fu molto amato da Periandro re di Corinto Passò lungo tempo alla corte di questo re, e fece con esso un viaggio in Italia, dove i suoi talenti furono grandemente ricompensati. Nel suo ritorno, i suoi compagni di viaggio progettarono di ucciderlo per impadronirsi delle sue ricchezze *Arione* chiese ed ottenne per unica grazia, che avanti di morire gli fosse permesso di suonare ancora una sola volta la cetra Avendolo ottenuto, egli si ritirò sulla poppa della nave, fece echeggiare l'aere de' suoni i più commoventi (pretendesi che la specie di lamento che egli suonò si chiamasse *Lex Horthia*) e scorgendo un delfino con la soavità de' suoi concerti aveva tratto vicino alla nave, si gettò nel mare Il delfino lo ricevè sul suo dorso e lo portò fino a Tonaro nella Laconia, da dove si recò a Corinto. Periandro fu estremamente contento di rivederlo, fece punire col supplizio della croce i colpevoli, ed ordinò che s'innalzasse una statua al delfino che aveva salvato *Arione*. Secondo altri, che riguardano questo racconto come una favola, Periandro lo fè cacciare in prigione o ve lo trattenne fino all'arrive dell' equipaggio, che disse aver lasciato *Arione* a Taranto L'inaspettata apparizione però della loro vittima, sorprese

i marinari, e li obbligò a confessare il loro delitto. Il delfino fu posto fra le costellazioni — *Erod.*, *l.* 1, *cap.* 23, 24. — *Ælian.*, *de Nat an l* 13, *cap.* 45 — *Hygin*, *fab* 194 — *Servius in Ecc.* 8, *v.* 56. — *Eustath*, *in l.* 3, *Odyss.* — *Plin*, *l.* 9, *cap* 8. — *Plut*, *in Conviv Sept*

Pag 4 . . . . . *un dì calmar poteo*
Di ria plebe il furor Terpandro al suono
Della magica Lira . . . . . .

Terpandro, fu poeta e musico celebre nell' antichità, del quale però non ci resta opera veruna. Credesi ch' ei fosse di Lesbo, ma nulla sappiamo di certo, nè riguardo alla sua patria, nè al tempo in cui visse. Dicesi ch' egli riportò il primo premio nei giuochi Carj istituiti a Lacedemone nella 26ª Olimpiade. Riportò altresì, per ben quattro volte di seguito, il premio ne' giuochi Pizj Narrasi che a Lacedemone sedò una ribellione con i melodiosi suoi canti, accompagnati dal suono della sua cetra. Egli perfezionò la Lira e vi fece entrare fin sette corde, come si dice più innanzi, ma pare che le innovazioni nella Musica spiacessero ai Lacedemoni, i quali, se è vero quanto si legge, credevano che vi fosse pure interessata la politica. Gli Efori, ben lungi dall' accogliere l'invenzione di *Terpandro*, la punirono, e condannarono l' inventore a un'ammenda *Terpandro*, poeta e musico come si è detto, componeva nel tempo stesso le parole e l' arie delle sue canzoni Ecco alcuni cenni sulla Cetra e sulla Lira, secondo che ce le descrivono gli antichi storici, ripetuti ancora da alcuni moderni.

FRANCESCO BIANCHINI nella sua opera *De trib gen Istrument vet. Mus.*, vuole che la Lira fosse diversa dalla Cetra, che questa fosse formata di legno, e quella dal guscio di una testuggine Non si trova però in nessuno degli Autori antichi una descrizione precisa di tali strumenti. Anzi, da molti passi della Sacra Scrittura e delle Storie antiche si rileverebbe, che tanto la Cetra quanto la Lira fos-

sero la stessa cosa. Lasciando a parte la forma di questi strumenti, sembra però che la Lira avesse dapprima quattro corde, che poi CORERO RE DE' LIDJ vi aggiungesse la quinta; IONIDE FRIGIO la sesta; TERPANDRO LESBIO la settima, e questa più acuta delle altre coll' intervallo di un tono, venne assegnato a queste corde il loro nome e fu, per quanto si legge, inventato il metodo di suonare la Lira. Queste corde si chiamavano progressivamente *Hypate*, *Parrhypate*, *Licanos*, *Mese*, *Trite*, *Paranete*, *Nete*, e corrispondavano ai nomi delle note moderne *Elami*, MI, *Fefaut*, FA, *Gisolreut*, SOL, *Alamirè*, LA, *Befa*, SI, *Csolfaut*, DO, *Delasolre*, RE, poichè fa d' uopo avvertire, che gli antichi contavano gl' intervalli dall' acuto al grave, cioè al contrario di noi moderni PITAGORA in seguito vi aggiunse l'ottava corda, che era una ripetizione più acuta dell'ottavo suono. TEOFRASTO vi aggiunse la nona, ISTIEO COLOFONIO la decima, e TEOFRASTO MILESIO la undecima. Altre pure ve ne aggiunsero CRESSO, FILOSSENE, e MELANIPPIDE. Questi suoni, i quali in tutti sembra che ascendessero a quindici, costituivano le consonanze *semplici*, *doppie*, *dirette* e *inverse*; i passaggi per *tono* e *semitono*, o tutto ciò formava il sistema, che fu chiamato *diatonico*, il quale acquistò maggiore sviluppo ed estensione col ritrovato del genere *cromatico*, di cui si vogliono inventori TIMOTEO ed OLIMPO.

(*Il Traduttore*.)

(2) Pag. 6 . . . . . *per gustar vivaci*
Quai sono infatti i musicali modi,
E il giusto ritmo negli effetti loro.

Il *ritmo*, nella musica, è quella misura, che resulta dalla adeguata combinazione del tempo con le differenze dei movimenti o tardi, o veloci I *Modi* si prendono in questo luogo, non solo per ciò che propriamente e specialmente chiamasi *Modo*, il quale è maggiore, o minore, come si dimostra in appresso; ma ancora per qualunque serie di

suoni cantabili e grati, o questo è ciò che i Latini chiamavano in generale *modi*, o *meduli*. Perciò si dice *modulazione*, non solamente quando il canto va passando da alcuni toni o modi ad altri (come s' intende generalmente), ma ancora quando, senza uscire dallo stesso tono o modo, si forma una musica bene ordinata nel quale ultimo senso, una buona *modulazione*, una buona *melodia*, un buon *canto* potrebbero prendersi per sinonimi

(3) Pag. 7   *Le voci primitive ed essenziali*
Che la scala diatonica formando
Si succedon per gradi ed intervalli
Con legge natural, di sette il novero
A rigor non eccedono . . . . .

Fino all' anno 1620 la settima Nota della scala non ebbe mai una nomenclatura fissa per causa delle mutazioni di cui era indispensabile far uso nel solfeggiare. M. LEMAIRE, francese, o come altri vogliono un certo MOURZ, nell' anno suddetto introdusse il *Si*. Stabilita una tale nomenclatura, venne reso più facile il modo di solfeggiare, e più si accrebbe in seguito una tale facilità, allorquando gl' Italiani sostituirono il *Do* all' *Ut*, che riusciva alquanto sordo e duro.

(*Il Traduttore.*)

(4) Pag. 8   *E quello pur che settima ed ottava*
Divideva al salir, scendendo è d' uopo,
Che fra la quinta e sesta or si trasporti.

In questo luogo si descrive la disposizione de' toni e semitoni nel modo minore *allo scendere*, la quale è la più naturale e propria, e quella che si determina con gli accidenti che si scrivono, o no, accanto alla chiave. L' altra disposizione che si osserva nello stesso modo minore *al salire*, quando dalla tonica alla settima si contano cinque toni e un semitono (e non quattro toni e due semitoni), e quando dalla stessa tonica alla sesta si contano quattro toni e un

semitono (e non tre toni e due semitoni), si ritiene come irregolare; e così si esprime soltanto con segni accidentali, i quali, come alieni dal vero carattere del modo minore, non si scrivono unitamente alla chiave, ma bensì nel seguito della composizione musicale, sempreché l'Autore li creda necessari per l'espressione e pel gusto della medesima.

(5) Pag. 8. *Con intervalli, per supposto, eguali.*

I semitoni non sono perfettamente eguali nella teoria, sebbene nell' attuale divisione pratica della nostra scala si usano come se fossero tali, e però in questo luogo si dice che si suppongono eguali, e non che lo sono.

(6) Pag. 9. *Che l'uom ne senta ogni distanza e parte.*

Abbiamo testè spiegato, prima la distribuzione dei toni e semitoni, la diversa collocazione dei quali costituisce i due modi maggiore e minore nella scala diatonica; secondo, la natura della scala cromatica; ma forse qualcuno osserverà che non si tratta dei *bemmolli* e dei *diesis*, senza l'aiuto dei quali non possono formarsi quei medesimi due modi in tutti i dodici punti che dividono la nostra scala cromatica. Ma con una breve esposizione di certi principj si conoscerà la ragione, che ha avuto l'Autore per non entrare in questi particolari. In natura non vi sono nè *bemmolli* nè *diesis*, e per conseguenza nemmeno *bequadri*. Tali segni sono stati inventati per toglier via questi e quelli. Qualunque voce che venga intuonata può essere o *bemmolle*, o *diesis*, oppure *naturale*, dunque non ha per sè medesima alcun carattere assoluto che la qualifichi nè l'uno nè l'altro: e per questo i Cantanti suppongono di cantar sempre in tono *naturale*, sebbene la parte che hanno sott' occhio abbia molti *diesis* o *bemmolli*. Il tutto consiste in ciò, che essi considerano la nota che si elegge per tonica, come Do o *Csolfaut*, se il modo è maggiore; o come La o *Alamirè*, se il modo è minore. Gli altri toni si riducono alla norma di questa

due primitivi e naturali; e spiegato così l'ordine degl'intervalli, che compongono il modo maggiore in Do o *Csolfaut*, e il modo minore in La o *Alamirè*, se ne deduce quali punti devono salire di un semitono col mezzo del *diesis*, e quali scendere un semitono col mezzo del *bemmolle* per quindi formare i proprj modi in altri toni con lo stesso graduazione e col medesimo metodo.

Questa dottrina si chiarirà con un esempio. Supponiamo, di fatti, che in un modo maggiore si prenda per nota tonica o fondamentale il secondo punto della scala naturale diatonica di *Csolfaut*, il quale è *Delasolrè*. Seguendo i gradi naturali incontriamo che, dalla sua terza, che è il *Fafaut*, fino alla sua quarta che è il *Gsolreut*, vi è la distanza di un tono intero, lo che si oppone al precetto contenuto nei versi che dicono:

> « Ma dalla *terza* poi la *quarta* voce
> Come ancor dalla *settima* l'*ottava*
> Dista di un semitono . . . . . . »

Sarà dunque necessario far salire quel *Fafaut* di un semitono mediante un *Diesis* affinchè si avvicini al *Gsolreut*, e questo rimanga alla distanza di un semitono, e non di un tono intero. Nei seguenti versi dicesi inoltre:

> « Come ancor dalla *settima* l'*ottava*
> Dista di un semitono . . . . »

Quindi sarà necessario che il *Csolfaut*, il quale per sè medesimo è naturale ed è la settima nota della scala di *Delasolrè*, salga un altro semitono, affinchè da esso fino alla ottava vi sia pure un mezzo tono, e non un tono intero dal che rimane dimostrato, che il modo maggiore in *Delasolrè* deve avere due *diesis*, uno al *Fafaut* e l'altro al *Csolfaut*, perchè i gradi de' quali si compone abbiano la stessa distanza e l'ordine stesso che ha il *Csolfaut*, che si è proposto per modello. Lo stesso relativamente si esige per la formazione delle altre scale, o maggiori, o minori, sopra

qualunque tonica; la cui prolissa operazione non deve spiegarsi in un Poema, che offre soltanto gli elementi principali ed invariabili, senza discendere a regole subalterne.

La prova più evidente che non vi sono, come si è detto di sopra, nella natura nè *diesis* nè *bemmolli* si è, che se dopo aver eseguita una Sonata in tono di *Csolfaut naturale*, si vuole eseguirla nel tono di *Csolfaut* con *sette diesis*, si ottiene questo fine accordando l'istrumento mezzo tono più alto, e coll'eseguirla nel tono naturale: di maniera che i medesimi punti che si sarebbero chiamati *diesis* nell'istrumento accordato un semitono più basso, si chiamano *naturali* nel medesimo istrumento accordato con semitono più alto. Si conclude adunque, che i *diesis* ed i *bemmolli* sono segni nilissimamente inventati per la scrittura ed esecuzione della Musica, e per aggiustare e accordare gli strumenti con le voci umane, ma anche senza bisogno di questi segni, si comprende molto bene la natura dei due modi *maggiore* e *minore*, che è quanto si vuole spiegare nel luogo del Poema dove si tratta di ciò.

Finalmente, quando in una scala naturale e diatonica, o che si suppone tale, s'incontra una nota che per accidente salga o scenda di un semitono (nel qual caso anche la stessa scala naturale ha bisogno del *bemmolle* o del *diesis*), ciò avviene perchè la scala diatonica ha preso in prestito qualche nota dalla scala cromatica. — Questi sono i principj più semplici, ai quali si è procurato di ridurre la esposizione del sistema musicale in questa parte.

(7) Pag. 6. *O eccede quelle più profonde e gravi Del Contrabbasso* . . . .

Vi sono dispute fra gl'investigatori dell'arte musicale sul fissare i limiti alla somma e quantità dei suoni che si chiamano *apprezzabili*, vale a dire di que' suoni che l'udito umano può percepire ed *apprezzare* chiaramente e con distinzione, contando dal più grave fino al più acuto. Su

questo proposito può dirsi dell' udito lo stesso che dicesi della vista. Vi sono uomini che vedono un oggetto, per esempio, alla distanza di duecento passi, ed altri che alla distanza di cinquanta lo distinguono appena. Nello stesso modo un suono, che, per essere troppo profondo o troppo acuto, è *inapprezzabile* per certi uditi, sarà *apprezzabile* per certi altri più delicati. Ma dovendosi dare in questo luogo una idea generale, cioè che i suoni hanno un qualche limite, sia per quelli estremamente alti, come per quelli estremamente bassi, si dice solo, per mo' d'esempio, che il suono molto più profondo del Diapason del Contrabbasso, o molto più acuto che quello della voce più acuta del Violino o di un sibilo, non si può discernere nè intonare *con chiarezza*.

(8) Pag. 13. *Se tu percuoti una sonora corda,*
Odi l' ottava, e la quinta, e maggiore
Per la sua terza risuonar vibrate
Sensibilmente nelle voci loro.

A tutto rigore, quando si vibra o percuote una corda sonora non risuonano la sua *quinta* e la sua *terza*, ma bensì le *ottava* della *quinta*, che è la *duodecima*, e la doppia ottava della *terza*, che è la *decima settima*, ma quest' intervalli, tanto distanti, si sogliono ridurre a quelli più immediati per facilitare i calcoli dell' armonia.

(9) Pag. ivi. . . . . ¿e chi potrebbe
Negar, che l' uom non conoscesse il dolce
Piacer che dà la Sinfonia? . .

Molti hanno fantasticato sulla vera origine della Musica, e quindi del canto semplice e concertato. Io però, con tutto il rispetto per questi eruditi, credo sia più probabile il ritenere, che l' uomo dopo essersi accorto di avere una voce adatta a formare de' suoni acuti o gravi, deboli e forti, duri e flessibili, e di avere un udito per conoscere i piacevoli e i disgustosi, riducesse col tempo e poco a poco, e

facendo uso della sua riflessione, ad un' arte quel dono prezioso che gli aveva elargito madre natura

(*Il Traduttore.*)

(10) Pag. 15. *Giunge alfin l'èra fortunata, in cui*
Guido Aretino all' arte la più bella
Dà nuova vita e la sua scala inventa,
Già da secoli sette omai famosa.

Al principio del secolo XI il monaco benedettino GUIDO DI AREZZO ridusse il sistema musicale a quella forma che oggi ancora conserva sostanzialmente. Questo illustre Ecclesiastico, che si può dire quasi il creatore dell'arte musicale, fu per più secoli, non dirò obliato dagli scrittori di tali materie, chè molto e degnamente ne hanno parlato,[1] ma non si pensò mai ad eternarne la fama con un Monumento durevole che attestasse ai posteri la gratitudine o l'onoranza a lui dovuta dagl' Italiani, e specialmente dagli Aretini i quali lo vantano concittadino. Debito quindi di giustizia esige che si noti, come il Cav. ANGIOLO-ANTONIO DE' BACCI-VENUTI, nobile aretino, sia stato il promotore e che la memoria di GUIDO MONACO, per tanto tempo obliata, tornasse a rivivere. Cultore prestantissimo della Musica e zelantissimo del patrio decoro, il Cav. DE' BACCI nel 4 giugno 1832 diè vita in Arezzo alla *Società Filarmonica* intitolandola di GUIDO MONACO.[2] Ma per causa di onorevoli

[1] Chi amasse avere maggiori notizie sulla vita e sulle opere di Guido Monaco, potrà consultare i seguenti autori: ANGELONI, *Dissertazione* 4 — BARONIO, *Annali* — MARTINI, *Storia della Musica*. — ZARLINO, *Istituzioni armoniche* — FÉTIS, *Dizionario* — FORCKEL, ec. ec.

[2] Forse questo fatto, unito all' impulso del Patrio decoro, indusse la Commissione fiorentina per lo scolpimento delle statue ai più illustri Toscani da collocarsi nelle nicchie dello storico Portico del Vasari detto degli *Uffizj*, a porre fra quelli anche la statua del celebre Guido Monaco, che a buon dritto al presente vi fa di sè bella mostra. Anima di questa benemerita società, grandemente favorita e protetta dal magnanimo LEOPOLDO II, furono il signor BATELLI, Tipografo, e specialmente il Cav. GIOVANNI BENEDETTI TALENTI, uomo operoso e zelantissimo in tutte le imprese alle quali ha preso parte.

impieghi avendo egli dovuto trasferirsi ora a Livorno ora a Pisa, ebbe il lodevole pensiero di promovere e incoraggire in quelle illustri città lo studio e l'esercizio dell'arte musicale, istituendovi società filarmoniche, che vennero approvate con i Decreti Governativi del 31 agosto 1838, N° 1323, e del 10 novembre 1841, N° 697; le quali cose, mentre tornano ad onore del Cav. DE' BACCI, addimostrano ancora la utilità che il Governo riconosceva in queste egregie Istituzioni.

Nel 1864 il De' Bacci occupava in Pesaro un impiego cospicuo, e la patria dell'immortale ROSSINI doveva certamente inspirare al nobile aretino il pensiero di festeggiarne con solennità il giorno onomastico. Egli adunque promosse quella festa, la quale, coadiuvato in ciò dagli egregi Pesaresi, riuscì splendidissima, e degna di quel motto che la descrive dicendo.

« Tutto armonia spirò »

Il Municipio di Pesaro non lasciò inconsiderate le cure solerti del Cav. De' Bacci, ma pubblicò una Memoria storica e lo ascrisse fra i suoi concittadini qualificati per debito di sentita gratitudine. Festeggiando il nome dell'Orfeo Pesarese, il De' Bacci mirava però sempre con affetto al suo paese natio, patria dell'immortale Guido Monaco, addimostrando con ciò, che se era doveroso il porgere a GIOVACCHINO ROSSINI un solenne tributo di gloria, non era minore l'obbligo di offrire un omaggio alla memoria di colui, il quale, con la invenzione mirabile delle note, aveva sollevato la Musica all'alto grado di Arte-Scienza.

Quel suo magnanimo divisamento trovò un'eco generosa nell'animo dei più illustri cultori ed amatori dell'arte, fra i quali vanno onorevolmente menzionati lo stesso ROSSINI, il MERCADANTE ed il PACINI, e per meglio attuare questo divisamento, il Cav. De' Bacci propose al Municipio di Arezzo di farsi iniziatore per erigere un Monumento all'illustre Musurgico, chiamando a concorrervi quanti in Eu-

ropa apprezzano l'Arte musicale, ed onorano Colui che seppe, direi quasi, crearla. Il Municipio di Arezzo, grato al De' Bacci per questa generosa proposta, formulava una Deliberazione che qui riportiamo, la quale onora del pari il proponente ed il Municipio [1]

Ed ora questa impresa di erigere un Monumento europeo a GUIDO MONACO sembra tanto bene avviata, che già vanta fra i protettori contribuenti diversi Sovrani, o fra i

---

[1] IL CONSIGLIO COMUNALE DI AREZZO.

Veduta una officiale del distinto nostro Concittadino Sig. Prof. Angiolo Antonio De' Bacci Venuti in data del 25 luglio prossimo passato, con cui mentre si fa a manifestare il concetto che col concorso delle maggiori città di Europa sia eretto in questa sua patria un Monumento all'immortale Guido Monaco, esprime il desiderio che la nostra Comunale Rappresentanza voglia assumere la iniziativa della nobile impresa.

Considerando il Consiglio, che se è bello l'onorare i grandi contemporanei, non lo è meno il farsi ad onorare i grandi che furono;

Considerando, che se un tributo di ammirazione e di riconoscenza è dovuto a coloro che recarono qualsivoglia tra le Arti belle alla più grande perfezione, sarebbe indecoroso ed ingiusto il lasciare in oblio coloro che le crearono;

Considerando, che rispetto all'Arte musicale, tale appunto è il vanto del nostro concittadino Guido Monaco;

Accoglie con generale acclamazione il concetto come sopra espresso

Di poi per unanimità di voti in numero di 20 delibera quanto appresso:

Art. 1 Allo scopo di sopra accennato sono istituite due Commissioni, l'una artistica e l'altra amministrativa.

Art. 2. Sono pregati a voler formar parte della prima

GIOACCHINO ROSSINI, *Presidente Onorario* — GIOVANNI PACINI, *Presidente* — SAVERIO MERCADANTE — GIUSEPPE VERDI — ANGIOLO ANTONIO DE' BACCI VENUTI, *Rappresentante della Città di Arezzo* — GUSTAVO MANCINI, *Segretario*

Sono chiamati a comporre la seconda

IL GONFALONIERE *pro tempore* della Città di Arezzo, *Presidente* — IL PRIMO RETTORE *pro tempore* della Fraternita dei Laici di Arezzo — Il Conte GIOVANNI BARBOLANI DA MONTAUTO — Il Maestro GIULIO PELLEGRINI — Il Dottor COSIMO BURALI — Il Cav. GIUSEPPE CARLOSCHI, *Cassiere* — GUSTAVO MANCINI, *Segretario*.

Art. 3 Ambedue le Commissioni suriferite prenderanno i concerti opportuni per la formazione di un Regolamento

solerti promotori di essa molti chiari o distinti Personaggi delle principali città di Europa, nel numero di circa 1220.

I Sovrani che, fino al presente giorno, hanno onorato questa impresa della loro efficace cooperazione in qualità di protettori contribuenti, sono

S. M. Il Re d'Italia, Vittorio Emanuele II
S. M. l'Imperatore de' Francesi, Napoleone III
S. M. l'Imperatore d'Austria, Francesco Giuseppe II
S. A. R. il Principe di Monaco, Carlo III
S. A. R. il Principe Pietro D'Oldemburgo
Il Consiglio Principe della Serenissima Repubblica di San Marino ecc.

ed è luogo a sperare che altri Principi concorrano con la loro alta protezione a far prosperare questa plausibilissima Impresa.

La Commissione destinata a promoverla pone ogni studio e sollecitudine, affinchè l'opera corrisponda ed abbia un esito pari in tutto ad idea così vasta e sublime, e non è punto a dubitarsi che ogni animo elevato e generoso non debba prestarvi la sua efficace ed onorevole cooperazione. Facciamo quindi il più caldo e vigoroso appello a quanti pregiano in Italia e in Europa un'arte come la Musica e voler proteggere e favorire con ogni mezzo una impresa, che tende ad onorare in modo condegno e solenne il Genio sublime che le diè nuova vita, e giunse, lo ripeto, quasi a crearla. — Basterebbe il considerare, che quest' Arte Bella, a preferenza di tutte le altre, influisce sull' anima e sul cuore, e fin anche sull' ignene degli uomini civilizzati non solo, ma eziandio sui selvaggi. Di più non havvi altr' arte che al pari di questa agisca potentemente sulla organizzazione dei bruti i più feroci ed indomiti. Onoriamo adunque il Genio immortale, che tanto si rese benemerito della umanità, accrescendone i beni, e scemandone i mali. Ecco quelli, che mi sembrano i veri Eroi, degni più di chiunque di questo nome ambitissimo, se gli uomini librassero in equa lance

i loro giudizi, e più estimassero chi li benefica e li ricrea, di coloro i quali, spinti dall' ardente e frenetica cupidigia del dominare, e dal furore crudele delle conquiste, li abbugliano, li opprimono e li distruggono.

Sembra che la Musica, insieme con le altre Belle Arti, perisse quasi in Italia nel 426 dell' èra volgare per le devastazioni operate nella Penisola da Attila, e più tardi ancora per la invasione de' Longobardi.

Quest' Arte però, consacrata in prima da SANT' AMBROGIO all' uso ecclesiastico, poi dal Pontefice SAN GREGORIO MAGNO, che molto ne riformò il canto, e lo rese preferibile all' *Ambrosiano*, si nascondeva nelle Chiese e nei Monasteri. La Musica di que' tempi era adunque limitata al solo canto *Ambrosiano* e *Gregoriano*, e duro così fino al 1100, nella qual epoca GUIDO DI AREZZO inventò la famosa sua scala; e questo nuovo sistema, come si spiega in altra Nota, fu la base di tutte le perfezioni possibili che s' introdussero in seguito nella Musica. Il suo sistema si diffuse in Italia, in Germania ed in Francia, e durò fino al secolo XIII. Per le guerre poi, alle quali andò soggetta l' Europa, e specialmente l' Italia nel medio evo, le Belle arti, e con esse la Musica si ebbero un colpo fatale. La sola Fiandra, godendo di uno stato pacifico, offrì loro un asilo sicuro, per lo che ivi fiorirono per quasi due secoli, cioè dal XIV fino a più del XV. I Fiamminghi formarono della Musica una scuola particolare, sempre però dietro il sistema di GUIDO ARETINO, da essi benissimo conosciuto. In quella scuola si dettarono ancora le leggi del Contrappunto, e ne uscirono molti Compositori e Maestri, nelle opere de' quali però si trova più scienza, che gusto e melodia. Cessate le guerre, i Fiamminghi furono i primi ad esercitare la Musica, tanto in Francia, come in Italia. Una tale circostanza ha indotto molti autori, e fra gli altri ROUSSEAU, a credere che i Fiamminghi fossero gl' inventori del Contrappunto. Verso la fine del secolo XVI per opera dei predetti e dei Francesi,

specialmente di PICARD, ricomparve in Italia la Musica, la quale però occultamente si era conservato, come abbiamo detto e ripetuto, nelle Chiese, ed aveva in certo modo progredito, il che dimostrasi in altre note. In poco tempo si estese talmente, che quasi direi occupò il primo posto, dacchè per mezzo del PORTA, del MONTEVERDE, del PALESTRINA, furono introdotte nuove regole, nuove modulazioni, quindi nuovo sviluppo di Melodia ed Armonia. Per questo anche il canto teatrale ando sempre perfezionandosi colle opere del VECCHJ, del CACCINO, del BARDI, del CORSI, ed infine del PERI inventore del recitativo. In seguito si distinsero il FOGLIANI, NICCOLÒ DA VICENZA, il ZARLINO, il GALILEI, il DURANTE, il VIADANA ecc. Quindi la nuova maniera di suonar l'organo trovata dal FRESCOBALDI fiorentino, l'invenzione fatta dal CARISSIMI di un movimento del basso più variato: in appresso le scienze acustiche del GALILEI, del MENGOLI e del BARTOLI: poscia le opere di contrappunto del BUONONCINI, del BERARDI e del DONI. L'arte di suonare il violino con la nuova scuola stabilita dal CORELLI, la nuova maniera di condur l'arco ideata dal VERACCINI e trasmessa al TARTINI. E nel secolo XVIII le famose scuole di canto del PORPORA, del LEO, del FEO, ec. La riforma della Musica teatrale operata dal VINCI, dallo SCARLATTI, dal DURANTE, e pochi anni dopo dal PERGOLESE, e verso la metà di detto secolo dal JOMELLI che condusse a perfezione l'arte vocale, dal PICCINI che ridusse a miglior forma il *Duetto*, dal SACCHINI inventore del *Terzetto*. L'arte di suonare il pianoforte perfezionata dal CLEMENTI, le scuole di Violino del PUGNANI, del NARDINI, del ROLLA e del PAGANINI. In seguito le celebri composizioni di PAISIELLO, di CIMAROSA, e di GUGLIELMI. Sono pure del secolo XVIII (che può dirsi il secolo d'oro della Musica) le opere teoretiche del Padre ZACCARIA TEVO, del GASPARINI, del TARTINI, del Maestro di tanti Maestri P. MARTINI, del Conte ALGAROTTI, dal MANFREDINI, e di

molti altri scrittori famosi. E finalmente le opere del PAER, del MAYER, dell' ASIOLI, di ROSSINI

« Che sovra gli altri com' aquila vola »

di BELLINI, di DONIZETTI, di PACINI, di MERCADANTE e di VERDI ecc.

Era già sotto i torchi questa Traduzione, quando giunse la nuova che GIOVACCHINO ROSSINI era morto a Passy di Parigi la notte del 14 al 15 novembre 1868. Questo funestissimo annunzio, al quale sebbene preparati dalla gravità dell'ultima sua malattia, ha oppresso di profonda tristezza ogni anima sensibile che ama ed apprezza quanto di bello, sublime e impareggiabile ha la Musica di questo Genio immortale. Nel 1852 io fui presentato al ROSSINI dall'ottimo mio amico il Conte Mario Degli Alberti, ne frequentai la casa, durante la sua dimora in Firenze, e mi teneva altamente onorato della sua preziosa benevolenza. In quella propizia occasione ebbi tutto l' agio di ammirare da vicino non solo l'Artista ma di apprezzare anche l'Uomo fornito di una istruzione non comune, di uno spirito arguto e brillante, e di un ottimo cuore Grande quindi è stato il mio cordoglio per questa perdita, nè posso ommettere di consacrare alcune brevi parole alla venerata memoria di lui.

GIOVACCHINO ROSSINI nacque in Pesaro da madre di Pesaro, e da padre di Lugo il 29 febbraio 1792 Suo padre *Giuseppe Rossini* trovavasi in Pesaro per cagione d'impiego, quando gli nacque questo figlio, che tanto doveva illustrare l'Italia e l'Europa. Per questa coincidenza, alcuni vogliono che sia Pesaro la patria sua, perchè vi nacque, altri vogliono che sia Lugo, perchè ne derivava il suo genitore. Lasciando a questa illustri città una gloria che pur si meritano ciascuna, e che ambedue hanno saputo altamente apprezzare in ogni occasione mentre ROSSINI era in vita, ed anche dopo la di lui morte, noi diremo soltanto che ROSSINI era

Italiano! Egli può considerarsi come il più grande Compositore di Musica teatrale del nostro secolo, per avere con la potenza e vastità del suo genio incontrato nelle sue Opere il gusto di tutti, dal più dotto e severo Maestro, fino al più semplice Dilettante, che giudica della Musica col solo orecchio e col cuore. Questa verità è fatta palese dalla *Pietra del Paragone* sua prima Opera, al *Guglielmo Tell* con cui egli chiuse la sua teatrale carriera. Anche negli altri generi di Musica, cioè nel *Mosè* (*Oratorio*), nello *Stabat Mater* (musica sacra ed opera veramente religiosa e sublime, nella quale espresse la fede cattolica ond'era profondamente animato, la qual fede venne da Lui manifestamente confermata con esempio edificantissimo, negli ultimi istanti della sua vita) come ancora nella Musica *da Camera*, provò splendidamente quanto fosse docile a tutti gli stili la potenza del di lui Genio. Per questo può dirsi, che la Musica di ROSSINI sarà quella, che sola forse potrà sfidare il vario e successivo gusto dei secoli, e piacer sempre universalmente per la dottrina, pel sentimento, per la energia, e più specialmente pel brio che l'impronta, ed il ROSSINI venir proclamato il *Principe della Musica teatrale*. Molti hanno scritto e scriveranno di Lui, e l'interesse che ha destato nel mondo musicale questo Maestro è superiore a quello di tutti i più famosi Maestri che lo hanno preceduto nell'Arte, che gli furono contemporanei, e forse di quelli ancora che verranno dopo di Lui, se pure Iddio non si degnerà di stampare in altri uomini un'orma egualmente vasta del creatore suo spirito.

Si legge nei giornali che il Governo italiano voglia chiedere al Parlamento i fondi necessari per far eseguire grandiosi funerali a ROSSINI, e che si voglia interessare di ottenere che siano trasportate in Italia le spoglie mortali del Gran Maestro per collocarle nel Tempio di Santa Croce, dove, mediante una soscrizione nazionale, si dovrebbe erigergli un Monumento. Auguriamo di gran cuore che possa

realizzarsi questa onorevole e felicissima idea, e che la sottoscrizione a tal uopo possa riuscire estesa e generosa, come lo esige il decoro della Nazione

(*Il Traduttore.*)

(11) Pag. 15. *Che base alla teorica immortale*
Fu di Cerone, Zarlino e Tartini,
Di Kircher, di Martini e di Salinas.

Fra i detti scrittori, che si dedicarono ad illustrare la teorica della Musica, meritano una menzione particolare e distinta il celebre spagnuolo FRANCESCO SALINAS, gl'italiani GIUSEPPE ZARLINO, PIETRO CERONE, il quale, sebbene nativo di Bergamo, visse lungo tempo in Ispagna, e scrisse in ispagnuolo, GIUSEPPE TARTINI, il P. F. GIOV. BATTISTA RAMEAU, ed il P. ATANASIO KIRCHER tedesco: e sebbene le opinioni di questi maestri siano talvolta contrarie fra loro, si encomiano in questo luogo i loro lavori, perchè tanto gli uni che gli altri, per vie diverse, hanno contribuito al progresso dell'Arte.

(12) Pag. 18 *E or l'opre della pratica son giunte*
A tal sublime un vol, che meglio puote
La reverente ammirazion pensarlo,
Che l'entusiasmo esprimer del Poeta.

LA MUSICA IN ROMA

Volendo offrire ai nostri lettori alcuni cenni storici intorno allo stato attuale della Musica in Italia, ci sembra indispensabile prendere le mosse da Roma, e dare nel tempo stesso un rapido sguardo retrospettivo alla storia musicale di quella città. Difatti, stando agli storici i più accreditati ed imparziali, possiamo coscienziosamente, asserire che la

Musica italiana ebbe la sua origine in Roma. È un fatto innegabile, che quest' arte, nata coll' uomo, fino dalla più remota antichità fu adottata nelle sacre funzioni. Cessato il Paganesimo, il quale usava la Musica nel solennizzare le feste delle sue false divinità, e sorta la Chiesa Cattolica, la Musica fu adottata, dapprima con qualche scrupolosa riserva, nelle funzioni religiose, ma essa non vi si mostrò in modo da farne utile menzione, se non quando furono cessate le persecuzioni alle quali andò soggetta la Chiesa per più di tre secoli. Quindi il così detto *Canto ecclesiastico* si può dire che comparve soltanto coll' assunzione al trono pontificio del Papa SAN GREGORIO I detto IL GRANDE (secolo VI). Questo Pontefice, dotato, oltre le altre sue splendide qualità, di una naturale e potente affezione alla Musica, coltivò quest' arte, sebbene allora bambina (poichè limitavasi soltanto alla parte melodica, ed anche questa assai informe, e soggetta a regole scarse ed incerte), ed organizzò il così detto *Canto Gregoriano*, che tale fu chiamato dal di lui nome. È vero bensì che verso il V secolo SANT' AMBROGIO Arcivescovo di Milano aveva data una certa forma al canto ecclesiastico, che da lui venne detto *Canto Ambrosiano*. Ma il Canto Ambrosiano, per quanto ne dicono alcuni storici, (poichè, non esistendo nessun documento che ci faccia conoscere l' indole che aveva allora quel canto, non possiamo formarcene un' idea esatta) era grave e monotono, mentre il Canto Gregoriano ammise una melodia più graziosa, ed in alcune parti maggiormente variata.

Coadiuvato il Papa SAN GREGORIO dai più valenti Cantori della sua Cappella pontificia, istituì una scuola di canto, nella quale furono invitati que' giovani Romani e delle altre città d' Italia, nobili o cittadini che fossero, i quali bramavano dedicarsi alla carriera ecclesiastica, e che avevano disposizioni a divenire cantori. Fece erigere due abitazioni presso il Vaticano, nelle quali erano mantenuti gli alunni di questa scuola, che da lui fu chiamata *Orphanotrophium*.

Questa Istituzione non può negarsi che fosse il germe prezioso, il quale, sviluppatosi a poco a poco, dovea creare nei secoli posteriori quei celebri Istituti musicali che si videro sorgere in Italia, e che tuttora vi si mantengono con lustro e decoro della nazione e dell'arte. SAN GREGORIO amava moltissimo quella scuola, ne dirigeva egli stesso gli alunni nella disciplina e nel canto, e diversa che si distinsero nella medesima, si sparsero poi nel rimanente d'Italia, nella Francia, nella Germania, nella Spagna, nella Svizzera, ed in queste diverse nazioni fondarono, alla loro volta, altre consimili, sebbene ancora imperfette, scuole di canto

In seguito, sotto il pontificato di SAN VITALIANO e dei suoi più prossimi successori, si cominciò ad introdurre nel Canto Gregoriano una certa armonia, fino a che sul principiare del secolo XI essendosi divulgato il sistema musicale inventato da GUIDO ARETINO, Questi, fu chiamato a Roma da GIOVANNI XIX, il quale, colmatolo di protezione e di onori, lo incaricò d'istruire col suo metodo e secondo il suo sistema, i Cantori del Collegio Pontificio ed il Clero romano. Ma il clima di Roma non confacendosi alla salute di GUIDO, egli fu costretto, con gran dispiacere del Pontefice, e de'suoi alunni di canto, a ritornarsene in Arezzo, quindi al suo Monastero di Pomposa, ove morì al 17 di maggio dell'anno 1050, essendo nella età di anni 59.[1]

La riforma introdotta da GUIDO ARETINO fece nella Musica una vera rivoluzione, inquantoche inventando il rigo musicale di quattro linee, la notazione del canto fermo, il nome delle note, ed il metodo di solfeggio, aperse la via ad armonizzare le voci, e fece nascere il Contrappunto Questo sistema si diffuse per dall'Italia, in Francia, in Germania e in Ispagna, e segnatamente nella Fiandra, da dove perfezionato notabilmente, fece ritorno in Italia

[1] Vedi due lettere di GUIDO MONACO, specialmente quella all'altro MONACO MICHELE, suo confratello ed intimo amico

Per la traslazione della Santa Sede in Avignone, il Collegio dei Cantori pontifici romani, diviso parte in Roma e parte in Avignone, fu alquanto inceppato nel suo sviluppo, e diminuì in parte del suo splendore, ma restituita a Roma la Sede Pontificia sotto GREGORIO XI, il suddetto Collegio fu nuovamente trasformato, sempre però con progresso e vantaggio dell'arte. I diversi Pontefici che succedettero a GREGORIO XI favorirono, come quelli che lo avevano preceduto, chi più chi meno, questo Collegio, il quale mantenne viva l'arte musicale, e ne sviluppò, a seconda de' tempi, i preziosi elementi, facendoli sempre avanzare. In quell'epoca, essendosi la Musica alquanto generalizzata nel pubblico, e praticata come divertimento profano, cominciarono ad introdurre anche nel canto ecclesiastico delle melodie troppo allegre e spiccate, e quindi più profane che serie e gravi. Questa specie di musica, lungi dal conciliare nei fedeli l'attenzione e quel sentimento dovuto ai religiosi misteri, li distraeva notabilmente, poichè si erano introdotte nelle Chiese, rivestendone gl'Inni sacri, diverse di quelle arie le più profane ed erotiche, solite a cantarsi dal popolo ne' suoi passatempi. Un tale abuso, stando ancora a quello che ne dicono gli storici i meno scrupolosi in questo genere, era divenuto assolutamente intollerabile. Per questo motivo, diversi Pontefici con Bolle e con Decreti si erano studiati di porre un freno a questo gravissimo scandalo, ma, tornati inutili i loro sforzi, già si era sul punto di bandire la Musica dalle sacre funzioni. Pieno di sublime e salutare entusiasmo onde salvare la Musica dal colpo terribile che la minacciava, GIOVANNI PIER LUIGI DA PALESTRINA, uno dei Cantori e Maestri i più famosi della Cappella Pontificia, compose tre Messe a sole voci armonizzate fra loro. Con tal mezzo egli si proponeva di dimostrare, che poteva comporsi della Musica, la quale fosse egregiamente adattata, e convenisse perfettamente alla Chiesa. Queste Messe, dicono alcuni storici, che furono eseguite alla presenza di

Papa MARCELLO II, il quale, udendole, ne rimase talmente commosso e intenerito, che ravvisò in esse il vero tipo della Musica ecclesiastica, e cambiò il pensiero che aveva, per quanto si dice, di bandire la Musica dal santo luogo. Altri storici però, con un criterio maggiore, osservano giustamente, che MARCELLO II nei soli 22 giorni che governò la Chiesa, non potè avere il tempo di occuparsi di questa bisogna; e che invece il PALESTRINA fece udire le sue tre Messe ai Cardinali componenti la Commissione creata per tradurre in atto alcune decisioni del Concilio di Trento, e specialmente quelle relative all' uso della musica nelle Chiese. Queste tre Messe adunque furono riconosciute dalla Commissione, di cui formavano parte il CARDINAL VITELLOZZI e SAN CARLO BORROMEO, come tre Capi d' opera, e segnatamente una di esse, che il PALESTRINA volle intitolare alla sacra memoria di Papa MARCELLO II, e che porta tuttora quel titolo. Un tal volere del PALESTRINA indurrebbe a credere che quel Papa fosse ben disposto e che la Musica, notabilmente riformata, seguitasse ad usarsi in Chiesa a maggior decoro dei sacri riti. Comunque sia, il fatto sta che la Commissione propose, e il Papa PAOLO IV, successore di MARCELLO II, approvò, che la Musica continuasse ad usarsi nel Santuario, ed il genere di canto introdotto dal PALESTRINA fosse il tipo che doveva servir di norma agli scrittori di Musica ecclesiastica, proclamando ad un tempo il PALESTRINA come *Principe della Musica sacra*, titolo che, a perpetua memoria, fu scolpito sulla sua tomba.

La Musica, come si è detto, era passata dalla Chiesa all' uso del pubblico, che formava di questa uno de' suoi più eletti, quantunque privati trattenimenti.

Verso il 1590, SAN FILIPPO NERI, profittando di questo disposizioni, quasi generali al gusto della Musica, immaginò di giovarsene per edificazione e diletto della gioventù di cui gli veniva affidata l' educazione. Immaginò quindi i così detti *Oratorj*, e *Cantate*, le quali dapprima non furono che

poesie sopra soggetti sacri, solite a cantarsi con una melodia talvolta affettuosa, e talvolta gioviale. Nell' intervallo di queste melodiche composizioni s' introducevano delle sonate eseguite o dall' organo o da altri strumenti, e così il trattenimento veniva notabilmente variato. Il celebre **P. Orazio Griffi**, già Cantore pontificio, coadiuvato in ciò dall' altro celebre Maestro **Francesco Anerio** della Cappella pontificia aggiunse, al canto usato negli *Oratorj*, l' accompagnamento simultaneo degli strumenti, ed in questo genere riformato si distinsero ancora i due grandi maestri il **Palestrina** cioè e l' **Animuccia** fiorentino, ai quali lo stesso **San Filippo Neri**, che fu il confessore o l' amico del **Palestrina**, commise la composizione di alcuni *Oratorj*. Questo genere di componimenti musicali, che presto si diffuse in Italia e fuori, fu il germe prezioso e fecondo dei Melodrammi e delle così dette Opere teatrali, le quali ebbero in seguito il loro sviluppo e la loro perfezione, nel secolo XVIII, e tali si mantengono ai giorni nostri con le creazioni immortali di **Rossini**, di **Bellini**, di **Donizetti**, di **Mercadante**, di **Pacini**, di **Verdi**, e di molti altri.

In Roma però, e segnatamente nella Cappella Pontificia o Sistina, si continua l' uso di quella Musica sacra o classica ideata dal **Palestrina**, sulla quale qualunque Maestro che desideri perfezionarsi nell' arte, è indispensabile che porti il profondo e diligente suo studio. È adunque certo che la Musica deve ai Papi in generale, e in particolare alle Cappelle delle diverse Corporazioni religiose la sua protezione e il suo favore per ciò che riguarda lo studio dell' arte, la sua conservazione nei tempi delle invasioni barbariche, il suo progressivo incremento, e la sua generalizzazione fra le più culte nazioni d' Europa.

Il **Palestrina** fino dall' anno 1570, assieme col suo collega **Giovanni Maria Nanini**, fondò in Roma una Scuola che si proponeva d' istruire i giovani negli elementi dell' Armonia e della Composizione. I Filarmonici romani

d'allora, ammiratori e seguaci dello stile del PALESTRINA, si unirono al Collegio dei Cantori Pontificj, e tutti insieme, Cantori e Compositori di Musica, con mirabile accordo tra loro, formarono una *Congregazione* sotto il titolo di SANTA CECILIA protettrice dell'Arte musicale. Questa *Congregazione* fu eretta canonicamente da GREGORIO XIII nel 1584, ed esiste tuttora fiorente e celebrata. Infatti non evvi Notabilità musicale in Europa, la quale non ambisca l'onore di far iscrivere il suo nome nell'*Albo* di quell'Istituto, stimandosi di ciò altamente onorata.

Nell'anno 1847, sotto gli splendidi auspicj del Regnante Sommo Pontefice, l'augusto e venerato PIO IX, la suddetta *Congregazione di Santa Cecilia* si occupava della formazione di un Liceo musicale, di cui manca Roma, onde provvedere anche meglio al progresso della Scienza e dell'Arte musicale. E più ancora avrebbero progredito gl'Istituti musicali di Roma, come pure gli altri di tutta l'Italia, se le vicende politiche, che disastrarono la nostra Penisola per più di venti anni, nè fino ad ora hanno cessato di tenerla incerta e timorosa del suo avvenire, non avessero danneggiato immensamente lo Belle Arti, le quali soltanto dalla tranquillità e dalla pace, possono sperare il loro sviluppo ed il loro progressivo splendore.

Alcuni anni addietro fu instituita in Roma un'*Accademia Filarmonica*, il cui scopo principale è quello di esercitarsi nella esecuzione dei più celebri Spartiti, e nella Musica vocale e strumentale, eseguita ed esperimenti che essa dà diverse volte nell'anno.

I Romani hanno un gusto finissimo per la Musica, e sebbene in Roma si coltivi, com'è naturale, la Musica sacra e classica più della Musica teatrale e profana, tuttavia si eseguiscono ne'suoi Teatri le migliori Opere che si conoscono, però con preferenze lodevole per quelle di Compositori Italiani, e ciò serve a mantenere sempre più puro il gusto per la Musica nazionale. Di più, quei Cantanti che hanno esordito nei Teatri di Roma e che vi sono stati applauditi,

possono stimarsi sicuri di esserlo egualmente in qualunque altro teatro si vogliano produrre. Ciò avviene in forza di quel buon gusto che hanno i Romani, prodotto non solo dalla loro fisica sensibilità, quanto dal lungo, e quasi diuturno esercizio che hanno dell'Arte classica musicale. —

Chiunque bramasse avere notizie più estese e particolari sulla Musica sacra, sulla sua origine in Roma, sopra i più celebri Maestri e Cantori che l' han coltivata e fatta progredire, potrà consultare le Opere di Mons. PIETRO ALFIERI Romano, molto benemerito di quest'arte, per aver composto più di cinquanta Opere, e queste, parte storiche, parte didascaliche, e parte artistiche. *Le Memorie Storiche* di Monsignor BAINI, e il *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* del Cav. GAETANO MORONI, ed i molti autori che in esso si citano su questo tema, potranno offrire alla dotta curiosità dello storico un ampio ed ubertoso campo di preziose notizie.

Esistono attualmente in Roma celebri maestri di Musica, i quali mantengono costantemente nel suo splendore quest'arte, più specialmente però nella Musica sacra, e sono il MELUZZI, il CAPOCCI, il DE SANCTIS, il MUSTAFÀ, il ROSATI e molti altri, e fra questi il celebre Abate LISTZ. Egli unisce al genio straordinario per cui è famoso nella pratica esecuzione sul Pianoforte, una profonda cognizione dell'Arte per ciò che riguarda la Composizione, ed una vasta e filosofica erudizione nella storia, e nella critica musicale. Di ciò fanno ampia fede i sapienti e numerosi suoi scritti pubblicati sulla filosofia della Musica nei giornali, e in separati volumi.

(*Il Traduttore.*)

R. COLLEGIO DI MUSICA IN NAPOLI.

Fino dal secolo passato furono quattro i *Conservatorj* di Musica in Napoli, cioè: quello della *Pietà*, di *Sant'Onofrio*, di *Loreto*, e dei *Poveri di Gesù Cristo*.

Questi erano più che altro Istituti di beneficenza, nei quali la Musica entrava, a dir così, quasi per traforo, e venivano mantenuti dalla carità dei cittadini. Nel 1744 il *Conservatorio de' Poveri* cessava di esistere, e quello di *Sant'Onofrio* s'incorporava nel 1797 con quello di *Loreto* e della *Pietà*. Finalmente nel 1806, ad insinuazione dell'Arcivescovo di Taranto, Napoleone ridusse i *Conservatorj* ad un solo, sotto il titolo di *Collegio Reale*. Con altro decreto dello stesso anno, l'amministrazione, che prima era in mano di alcuni sacerdoti, fu concessa ad un secolare. A' tempi di questo primo amministratore secolare, le rendite proprie del *Collegio* erano di circa ducati undicimila, e ducati diciottomila vi aggiungeva il governo. Nel *Collegio* si accoglievano centoventi alunni maschi a posto gratuito, oltre quattordici donne.

Nel 1808 il *Collegio* fu trasferito alla *Pietà* nel monastero di *San Sebastiano*, e nel 1826 ebbe nuova sede a *San Pietro a Majella* ove si trova tuttora. La istruzione per le donne venne tolta nel 1809 dal *Collegio*, e si aprì per esse un locale a parte nello stesso edifizio di *San Sebastiano*. Questo *Collegio per le Donzelle*, trasportato nel 1821 al soppresso monastero della *Concordia*, fu abolito nel 1831, e in tal modo le donne restarono prive dell'insegnamento gratuito della Musica. Nel 1817 era stata istituita la scuola esterna gratuita, che prima l'insegnamento del *Collegio* era limitato ai convittori. Attualmente si governa sempre col decreto organico del 21 luglio 1856, col regolamento dello stesso anno, e con i decreti riformativi del Luogotenente generale del 12 aprile e 18 giugno 1861.

Fra i tanti Artisti chiarissimi dati dal famoso *Collegio di Napoli* all'Europa, dal 1600 fino a noi, oltre molti che per brevità si tralasciano, meritano menzione speciale ALESSANDRO SCARLATTI, tenuto a buon dritto come il fondatore della Musica odierna. Il PORPORA, a cui devonsi i progressi del Canto. Il LEONARDO LEO celebre in Europa. Il

DURANTE, che rese agevole lo studio del *Contrappunto* ed introdusse i *Partimenti*, tanto utili all'arte. LEONARDO VINCI, padre del teatro musicale, e quel sublime ingegno del PERGOLESE, che spinse l'arte ad alto grado di perfezione, e più oltre l'avrebbe spinta, se morte immatura non lo avesse rapito nel più bel fiore degli anni.

Ad accrescere la fama della Scuola napoletana in Europa, valsero assai il PEREZ, il JOMELLI e NICOLA PICCINI o PICINNI, fecondo di pensieri originali, o maestro e tutti nella Musica giocosa; come pure l'eletta schiera dei ventidue valorosi Compositori del secolo XVIII, tra i quali segnatamente brillarono DOMENICO CIMAROSA e GIOVANNI PAISIELLO, mantenitori non solo dell'onor della scuola, ma promotori del perfezionamento dell'arte. Nè deve tacersi di NICCOLÒ ZINGARELLI, maestro di VINCENZO BELLINI, il quale, quando appunto parea venisse meno lo splendore di quel *Collegio*, surse egli animoso e tenace fautore e conservatore dell'antica scuola, e co' suoi ammirabili componimenti sacri e profani, e con i suoi savi ammaestramenti dati ai giovani alunni, pose un freno salutare alla soverchia preponderanza degli strumenti sul canto. Questi opportuni e saggi insegnamenti, dei quali fece tesoro prezioso il BELLINI suo scolare, furono dappoi, e sono tuttora posti in non cale da molti degli odierni Compositori.

Nel secolo XIX, uno dei primi a figurare sul teatro fu il maestro GENERALI, che arricchì l'istrumentale ed elevò l'orchestra dalla soverchia semplicità in cui l'avevano lasciata PAISIELLO e CIMAROSA, e che passa per l'inventore dei *crescendo* nelle sinfonie e nei pezzi concertati. Dopo questi, altri maestri ben conosciuti per la loro fama, e che troppo lungo sarebbe il nominare singolarmente, parte appartenenti alla scuola napoletana, e parte ad altre scuole Italiane, elevarono la Musica a tal grado che forse toccò l'apice sotto il ROSSINI, il BELLINI, il DONIZETTI, il MERCADANTE ed il VERDI. Ora poi, a sentimento ancora

dei più esperti nella estetica musicale, o nasce un Genio, il quale sappia e possa inventare tipi nuovi, cosa non così facile, oppure inventare nuove combinazioni che abbiano l'impronta della originalità, o la Musica è quasi sul punto di rimaner stazionaria colla ammirazione dei tipi già esistenti, oppure è destinata a retrocedere. A questo forse la spingono quei Maestri, i quali, sembra che vogliano introdurre nella Musica un *ecclettismo romantico*, chiamando a concorso e cercando di fondere nella Italiana, la Musica Germanica e la Francese Ma questa propensione, che si ravvisa nelle Opere di taluno degli odierni Compositori farà, per quanto mi sembra, perdere alla Musica il suo carattere nazionale, che tutti i Maestri dovrebbero studiarsi di conservare Bisogna pure persuadersi che tutte le Nazioni, come nella letteratura, così anche nelle Arti e nella Musica, hanno per natura un modo proprio di concepire, di sentire e di esprimersi. Obliando questo principio, verrà a formarsi una confusione, o dirò così un guazzabuglio, che farà perdere all' Arte il suo carattere, puro, semplice ed uno

PERSONALE DEL COLLEGIO DI MUSICA IN NAPOLI

Governatori . . . . Baldacchini Michele, Uffiz. dell'Ordine Mauriziano
» Martinez, Cav. Andrea
» De Marinis, Cav. Alessandro
Rettore . . . . N. N.
Vice-Rettore . . . . Lo Basso Giuseppe.
Segretario . . . . Bonito Francesco.
Archivista . . . . Florimo, Cav. Francesco
Ajuto Archivista . . . . . . Rondinella Francesco
Direttore . . . . Mercadante, Comm. Saverio
Ajuto al Direttore . . . . . Conti, Cav. Carlo

Maestri

Contrappunto . . . . Conti, Cav. Carlo, predetto.
» Serrao Paolo
Partimenti ed Organo . . . Vespoli Luigi

Partimenti e Canto . . . . . . Costa Carlo.
Canto . . . . Quercia Alfonso.
» Scafati Domenico
Pianoforte . . . . Coop Ernesto.
» Cesi Beniamino
Violino . . . . Pinto Ferdinando.
» Lambiase Raffaello
Contrabbasso . . . . Neri Gaetano
Violoncello . . . . Panzetta Antonio.
» Giarritiello Gennaro
Arpa . . . . Scotti Filippo
Clarinetto . . . . Pontillo Francesco.
Flauto . . . . Albano Giuseppe.
Oboe e Corno inglese . . . . . Belfasso Gio Battista
Fagotto . . . . Canavajo Luigi
Corno da Caccia . . . . . . Morra Vincenzo.
Tromba . . . . Gatti Domenico
Maestri sorvegliatori . . . . . Musmeci Francesco.
» Krakamp Emanuele.
Maestro di Cappella . . . . . . Correggio Giuseppe

Scuole esterne

Maestro Ispettore del Canto. . Siri Luigi
Idem del Suono . . . . Correggio Giuseppe
Idem di strumenti a fiato . . . Fortucci Raffaele.
Idem di Violino. . . . . Forelli Antonio.
Idem di Violoncello e Contrabbasso. . . . . Lombardi Michele
Idem di vigilanza e di Concerti Furno Antonio.

Professori.

Etica e Logica . . . . Bracco Alfonso
Lettere italiane e Declamazione. Lanza Carlo.
Lingua francese . . . . Giannini Giovanni
Lingua latina, Storia universale e Mitologia . . . . Campagna Michele.
Lingua italiana, Geografia e Storia patria . . . . Calvello Gio Battista.
Lingua italiana . . . . Rafarelli Marco
Calligrafia e Aritmetica . . . . Miniohini Giuseppe.

CIRCOLO ARTISTICO-MUSICALE *BUONAMICI* IN NAPOLI.

Questo Istituto venne fondato da FERDINANDO BUONAMICI nel 1863, ed ha per iscopo l'incremento dell'Arte musicale. Vi si tengono adunanze mensili dette *Tornate*, nelle quali si eseguiscono pezzi di Musica e si fa lettura di Componimenti musico-letterari. Si regge con uno Statuto suo proprio fatto nell'anno medesimo della sua fondazione.

Fondatore e rappresentante. BUONAMICI FERDINANDO
Segretario generale . . . . . . CAPUTO MICHELE CARLO.
Segretario. . . . . POLIDORO Prof. FEDERIGO IDOMENEO.

R. CONSERVATORIO DI MUSICA IN PALERMO

sotto il titolo *Del Buon Pastore*.

La Compagnia di San Dionigi fondò nel 1565 questo *Conservatorio*. Cessata la Compagnia, il Vicerè Conte De Castro, commiserando la infelice condizione dei fanciulli mendicanti, fece, nel 1617, raccogliere quelli di età minore degli anni 18, e poichè ciò avvenne il sabato antecedente alla terza domenica di Pentecoste, il pio Stabilimento prese il nome del *Buon Pastore*, dal Vangelo che si legge in quel giorno Il *Conservatorio* fu di poi trasferito nella casa di *Nostra Signora dei Dispersi*, e posto sotto la protezione del Senato di Palermo, che gli assegnò una rendita. Il Vicerè vi destinò inoltre una Deputazione, che ridusse la casa predetta ad uso di Conservatorio. Scopo di questo Istituto, adesso ancora Convitto, era la istruzione degli alunni nella Musica vocale e strumentale, come nel Catechismo e nell'amena Letteratura. Coll'andare del tempo le facoltà dell'antica Deputazione furono concentrate in un Deputato amministratore a nomina regia, e l'intera disciplina venne affidata ad un sacerdote, col titolo di Rettore. Questo Conservatorio mantenne fino a tutto il 1863 le sue antiche isti-

tuzioni, le quali sembrò che avessero bisogno di un riforma, specialmente per ciò che riguardava la disciplina interna. Infatti il Governo con Decreto del 20 decembre 1863 pose alla Direzione del Conservatorio-Convitto il Cav. GAETANO VANNESCHI, già Deputato Direttore della Musica nell'Accademia Filarmonica di Palermo fino dall'anno 1832. Quest'uomo saggio e prudente, ma fermo, conobbe subito quali erano i difetti, che meritavano nella disciplina una salutare riforma. Tolse dapprima le punizioni corporali, che soverchiamente e con poca carità s'infliggevano agli alunni per le loro mancanze, e vi sostituì un sistema più ragionevole ed efficace, mediante l'introduzione di castighi e di premj unicamente morali. Egli trovò da principio un qualche ostacolo per la inveterata abitudine, ma finalmente usando di una plausibile costanza, moderata da una dignitosa dolcezza, ottenne lo scopo desiderato. L'egregio VANNESCHI, conseguito che ebbe un miglioramento notevole nella disciplina, si pose d'accordo col Direttore della Musica e Professore di Contrappunto, il chiarissimo maestro CAV. PIETRO PLATANIA, ed introdusse il sistema dei pubblici Esperimenti, i quali, mentre eccitavano negli alunni una lodevole emulazione, rendevano ancora vieppiù premurosi e zelanti i Maestri nell'istruirgli. Questi pubblici Esperimenti ebbero principio da quello che fu dato nel 26 marzo 1864 inaugurato da un erudito discorso del Cav. A. DE GIOANNIS, regio Ispettore e Provveditore degli Studi. A questo Esperimento, cui assistevano le principali notabilità governative, aristocratiche, cittadinesche ed artistiche della città di Palermo, fecero seguito in epoche diverse altri esperimenti, i quali resero ampia e dovuta giustizia alle cure indefesse degli zelantissimi Direttori Cav. VANNESCHI e Maestro Cav. PLATANIA.

Ma la vita novella e rigorosa, che per opera dei sullodati Direttori si era infusa al *Conservatorio-Convitto del Buon Pastore*, doveva produrre i suoi benefici effetti ancora per gli alunni esterni. Quindi per le cure perseveranti del

Cav VANNESCHI si apersero scuole esterne di Canto, le quali accoglievano, con le debite distinzioni, gli alunni di ambo i sessi che avessero bramato intraprendere la carriera teatrale. A favorire questo lodevole intento cooperò con la sua autorità ed influenza il Sindaco di Palermo Marchese MICHELE DI RUDINI

Avendo poi il VANNESCHI, per ragioni di uffizio, dovuto trasferire il suo domicilio a Firenze, il Governo, dandogli un onorevole contrassegno di stima e di fiducia, lo pregò a proporre una persona che degnamente potesse succedergli nel continuare con decoro ed utilità l' opera da lui incominciata; ed il VANNESCHI propose l' egregio Cav GAETANO DAITA, il quale recò a compimento tutte quelle riforme materiali, morali ed artistiche, che il suo predecessore aveva ideate ed attuate in gran parte Dimodochè l' attuale *Conservatorio-Convitto-musicale* di Palermo, tanto per la parte artistica, quanto per quella letteraria e morale, nulla lascia a desiderare, e può lodevolmente competere con qualunque migliore Istituto musicale, che esista in Italia.

Oltre i Maestri che insegnano nel sullodato Conservatorio e dei quali diamo, secondo il solito, l' elenco in fine di questo articolo, sono da nominarsi pel loro distinto merito i seguenti, stati alunni del Conservatorio di Palermo ed allievi del celebre Maestro RAIMONDI, cioè fra i moderni il MANDONICI, il GERACI, il FODALE ec. ec. Fra gli antichi poi meritano di essere citati con lode il LAVALLE di *Palermo*, l' AMATO di *Ciminna*, il famoso ANDRONIDE di *Catania*, l' ANTONI di *Mazzara*, SALVATORE BERTINI, e il CATALANI, stato Maestro della *Cappella Sistina* ec ec.

PERSONALE DEL R. COLLEGIO DI MUSICA IN PALERMO

Presidente . . . . DAITA Comm GAETANO
Rettore . . . . FORZANO SALVATORE.
Direttore e Maestro di Contrappunto e Composizione . . . PLATANIA Cav PIETRO.

Maestri.

Partimenti . . . . Alfano Luigi.
» Fodale Carmelo, Reggente.
Pianoforte . . . . Bonanno Giovacchino.
» Caracciolo Edoardo.
» Fiorà Niccolò.
Violino . . . . Perez Antonino.
» Muratore Ferdinando.
Violoncello e Viola . . . . . . Perez Antonino, predetto.
Contrabbasso . . . . Barberi Francesco.
Flauto . . . . Pirrone Gaetano.
Clarinetto . . . . Leone Vincenzo.
Oboe . . . . Pasculli Antonino.
Corno da Caccia . . . . Troisi Rosario.
Trombone . . . . Calamia Pietro.
Cornetta . . . . Cammarata Pietro.
Fagotto . . . . Guernale Saverio.
Oficleide . . . . D' Amore Angelo.
Canto per la Scuola esterna . . Piacentini Giovanni.
» Bracci Francesco.
Idem per la Scuola interna . . Franco Salvadore.
Accompagnamento pratico e supplente alla Direzione dei Quartetti . . . . Bertini Natale.

Professori.

Lettere . . . . Milano Francesco.
» Pitrè Dottor Giuseppe.
» Fazio Can. Dottor Mercurio.
» Vitanza Calogero.
» Giusto Giuseppe.
Aritmetica . . . . Saitta Giuseppe, Reggente.
Lingua francese . . . . Di Marzo Antonio.
Calligrafia . . . . Mineo Antonio.
Prefetto della Musica . . . . Barberi Francesco.
Archivista . . . . Bruno Gaetano.
Istitutori . . . . Scaffidi Giovanni.
» Ferrara Giuseppe.
» Mercadante Tommaso.
» Giambanco Giuseppe.
Catechista . . . . Librassi Francesco.

Segretario . . . . Caldarella Antonino
Economo . . . . Zingales Salvadore.
Medico . . . . Daita Dottor Niccolò.
Chirurgo . . . . Macaluso Dottor Antonino
Serventi, ecc. ecc.

R. Istituto di Musica in Firenze.

La Toscana, sebbene sia stata la culla del Melodramma, non ebbe nella Musica una scuola sua propria. Essa vanta però diversi celebri Maestri, che figurarono in altre scuole Italiane, come l'ANIMUCCIA nella scuola Romana. Omettendo, per la brevità necessaria a una nota, gli antichi maestri che la illustrarono con le opere loro, e i nomi de' quali, che furono i più famosi, sono citati in altre note a questo Poema, ci basterà di nominare fra i moderni il celebre cav. LUIGI CHERUBINI di Firenze morto or sono pochi anni a Parigi, dove era Direttore di quel Conservatorio di musica.[1]

[1] Luigi Cherubini nacque in Firenze il 14 settembre 1760 da genitori d'onesta e civil condizione, ma di assai modesta fortuna. Sviluppatosi per tempo in lui un genio straordinario per la Musica, questo fu coltivato in prima dal padre suo, valente maestro nell'arte, quindi dal maestro *Bartolommeo Felici* fiorentino. Pietro Leopoldo I. in allora Granduca di Toscana, prese a proteggere questo genio nascente, gli fornì con molta generosità i mezzi per proseguire i suoi studi, e gli assegnò una pensione, mediante la quale potè recarsi a Milano presso il celebre maestro Sarti, che lo ebbe carissimo, e lo perfezionò nella musicale istruzione. Egli, dopo aver viaggiato per l'Italia, andò a Londra, ed ivi fu per due anni Compositore del Teatro del Re, e Direttore della Società Filarmonica. Passò di poi a Parigi, dove la sua fama lo aveva preceduto, e dove il piemontese Giovan Battista Viotti, celebre suonatore di Violino ed allievo del Pugnani, lo accolse cortesemente in sua casa, e con insistenza lo persuase a stabilire in quella illustre Metropoli la sua dimora. Per indurlo a ciò gli fece conoscere, che i suoi singolari talenti avrebbero avuto in quella città un orizzonte più vasto e propizio ove brillare, venire apprezzati e quindi più generosamente ricompensati di quello che potesse sperarlo in Italia, dove l'Arte musicale, è vero che ha sempre fiorito, ma pur troppo non è sempre stata convenientemente protetta, nè sempre giustamente ricompensata, anche ne' suoi più illustri seguaci. Stabilitosi adunque il Cherubini a Parigi, vi fu grandemente stimato ed altamente onorato,

Sul principio del secolo attuale esistevano in Firenze alcune pubbliche Scuole di Musica, che avevano un carattere puramente municipale. Nel 1814, restaurato il governo del **Granduca Ferdinando III**, la scuola di Musica prese un carattere governativo, e venne aggregata all'Accademia delle Belle Arti, di cui formava la seconda classe. Priva però di una direzione speciale, venne considerata dai diversi Presidenti, che si succedettero nel regime dell' Accademia, o che, generalmente parlando, nulla sapevano o si intende-

me la sua fortuna economica fu sempre discreta. Dico discreta, perchè serbando egli gelosamente la dignità e la nobiltà di carattere del vero artista, non fu mai intrigante, nè speculatore, nè interessato: quindi agiato bastantemente, non divenne però mai ricco. Egli era l'idolo della società parigina, cominciando dal cittadino fino alla Corte del Re, nè ciò fa maraviglia, poichè il Cherubini era uomo di antiche virtù, d'intemerati costumi, di modi cortesi e franchi. Profondissimo nell'Arte e nella Scienza musicale, trattava con felice resultato tutti i generi della Musica, quindi fu eccellente nel Teatro, sublime nella Chiesa, pregevole nello Strumentale, ottimo poi come Direttore e Professore nell'Insegnamento. Le Opere da lui composte oltrepassano il numero di 100, e vengono così classate dai suoi Biografi: I. *Opere Teatrali.* II. *Cantate.* III. *Musica da Chiesa.* IV. *Composizioni scolastiche.* V. *Musica strumentale.* VI. *Musica da Società e Miscellanee.* — Nella sua lunga e operosissima vita egli arricchì l'arte di tante opere, le quali, parte autografe, parte in copia, formano il tesoro prezioso della Biblioteche musicali di Parigi, e in parte ancora di Firenze e di altre principali città d'Europa. Il Cherubini cessò di vivere in Parigi il 15 marzo 1842 nell'età di 82 anni. Fu impiegato nel *Conservatorio di Musica* per 47 anni, 20 dei quali li passò alla sua Direzione. Fu membro dell'Istituto Imperiale di Francia, Cavaliere di più ordini, e Commendatore della Legione d'onore.

Un Genio di tal natura, tanto stimato ed onorato all'estero, non poteva a meno di esserlo egualmente nella città che si vanta avergli dato i natali. Quindi il celebre e benemerito dell'arte musicale Cav. Prof. Ferdinando Moriani, coadiuvato dagli illustri concittadini ed estimatori del Cherubini, si adoperò perchè fosse eretto in patria un Monumento a quest'Uomo, che tanto onorò il suo secolo. Numerose furono le sommissioni che raccolse in Firenze la Commissione presieduta dal sullodato Professore, e protetta e favorita da S. M. il Re Vittorio Emanuele, da S. M. il Re Luigi di Portogallo, e dal Principe di Carignano.

A questo Monumento concorse ancora, per una somma cospicua, il Comitato formatosi a Parigi, e del quale fu anima e vita l'illustre *Principe e Senatore* Giuseppe Poniatowsky, e cui si unirono il maestro Auber successore del Cherubini nella Direzione del Conservatorio, il Rossini, l'Alevy, il Meyer

vano di Musica, come un soprappiù, e quasi direi come un carico Per questa ragione la scuola di Musica era sempre incompleta, e non fu mai coordinata nè generalizzata in un piano di musicale istruzione Se questa scuola diede qualche buon frutto, lo si dovette all'abilità di alcuni Maestri, che si resero celebri nell'insegnamento di qualche parte, come per esempio il Maestro LUIGI PICCHIANTI pel *Contrappunto:* il Cav. FERDINANDO GIORGETTI pel *Violino*, ed il Maestro FERDINANDO CECCHERINI pel *Canto*[1]

---

nese e diverse altre notabilità musicali dell'Istituto Imperiale di Francia, le quali intendevano, con questa soscrizione, di onorare nel Monumento da erigersi in Firenze, il celeberrimo loro Collega nell'Arte.

Il Monumento, che dovrà situarsi nella Chiesa di Santa Croce, venne allogato all'esimio Scultore cav prof. ODOARDO FANTACCHIOTTI L'egregio Artista usò in questa circostanza di tutta quella nobiltà e generosità di carattere che lo distingue, poichè trattandosi di eternare la fama del suo illustre concittadino, si accontentò di una somma assai inferiore a quella che pel detto Monumento, giustamente apprezzato, gli sarebbe stata dovuta, la qual cosa è per Lui lodevole in sommo grado.

Il Monumento rappresenta la Musica nell'atto di porre una corona di alloro sulla fronte del Genio, che mostra con la sua destra in un medaglione, il ritratto del CHERUBINI a basso rilievo. Felice e molto ragionata è l'idea espressa dall'Artista di far coronare il Genio e non l'Uomo. Il primo è immortale, il secondo passa e non dura. I volti di queste figure sono, quali sa esprimerli il FANTACCHIOTTI. Egli, nello sculpire le umane sembianze, è certamente fra i primi Statuarii d'Italia che sappia con impareggiabile magistero far penetrare nella immaginazione, svelare e rendere sensibili all'occhio dello spettatore le disposizioni e gli affetti del soggetto rappresentato. Nella base del Monumento oltre la relativa iscrizione composta da valente scrittore fiorentino, sono alcune brevi frasi musicali tolte dalle più celebri Opere del Maestro Le parti tutte di questo Monumento sono così perfettamente armoniche fra di loro, e disegnate e scolte con tal bravura, che corrispondono ottimamente al sublime concetto.

Quanto poi alla vita e alle Opere del CHERUBINI, chi bramasse avere notizie più particolari e diffuse, potrà leggere con soddisfazione e profitto le Biografie di questo Maestro scritte dal GERVASONI, dal Fétis e specialmente quella pubblicata dal Maestro LUIGI PICCHIANTI, come imparziale nella critica e nella lode

[1] Mi sia permesso di tributare in questo luogo, come dovere di affetto e di gratitudine, un encomio sincero alla venerata memoria del Prof FERDINANDO CECCHERINI, già mio Maestro e mio Amico. Dotato egli di una magnifica voce di Tenore, innamorava col suo bellissimo metodo di canto Maestro esimio

Ad eccezione di queste, e di altre poche individualità anteriori che molto le onorano, quella scuola e il di lei andamento lasciava molto a desiderare. Ridotta poi la scuola di Musica, poco dopo il 1859, ad una quasi anarchia, nel senso disciplinare e istruttivo, il Governo stimò conveniente doverla sospendere. Con decreto del 15 marzo 1860 fu creata una apposita Commissione, sulle proposizioni della quale, la detta scuola venne staccata dall'Accademia delle Belle Arti, e meglio riordinata, fu convertita in Istituto di musicale istruzione, e così ebbe una vita sua propria. Per completarne il personale fu stabilito di servirsi non solo di quello che formava parte delle soppresse scuole di Musica, ma di aggiungervi quei professori che appartenevano alla disciolta Cappella e Camera della Corte Granducale, i quali perchè scelti sempre con sapiente ed imparziale criterio, erano stimabilissimi sotto ogni rapporto. Il piano di questo Istituto è però ancora molto ristretto, e risente le conseguenze del marasmo economico in cui si trova lo Stato. Difatti, oltre diverse mende che vi si notano, non facili a correggersi per ora per mancanza di mezzi economici, gli stipendi

dell'arte nella Reale Accademia ed in altri Istituti, e Cantante alla Cappella di Corte, compose diversi Oratorj, cioè il *David*, *Debora e Giaele*, il *San Benedetto* ed il *Saul*. In essi la parte melodica è improntata di molta originalità e di un' ammirabile chiarezza e buona condotta. La parte strumentale vi è maestrevolmente trattata, ma questa è sempre subordinata alla prima, e mentre l'aiuta, la sorregge e brilla anche da sola, non viene giammai ad offuscarla e coprirla, come accade pur troppo negli Spartiti di certi maestri moderni. Il maestro CECCHERINI ebbe l'onore di dar lezioni di canto a molti distinti ed augusti personaggi, fra i quali basterà citare il Principe ALBERTO, già Consorte alla Regina VITTORIA d'Inghilterra. Egli si trovava spesso col celebre ROSSINI e con esso eseguiva Musica, sempre Rossiniana, nelle sale del defunto MONSIGNOR MINUCCI Arcivescovo di Firenze, caldissimo dilettante del l'Arte. Come padre e come cittadino, il CECCHERINI poteva offrirsi a modello di ogni virtù domestica e civile. Pio, generoso e benefico, fu rapito prima di aver compiuto il dodicesimo lustro dell'età sua, lasciando però la pregevole famiglia bene avviata nel sentiero della virtù, ed il suo figlio Maestro GIUSEPPE occupa ora degnamente una parte delle molte e diverse cariche che aveva nell'insegnamento e nella direzione musicale il suo ottimo Padre.

non sono sempre adequati alla capacità degl' individui, nè alla carica che disimpegnano. Tuttavia, mercè le cure sapienti ed assidue del suo Presidente Cav. Avvocato e Professore LUIGI FERDINANDO CASAMORATA, uomo, che al profondo sapere nell'Arte, unisce una vasta erudizione nella musicale letteratura, ed una prudenza ed abilità non comuni nella direzione artistica e disciplinare, si dà in questo Istituto un corso ben regolato e completo in ogni ramo principale della Musica, non mancandovi neppure la cattedra di Storia ed Estetica musicale, meritamente e con plauso coperta dal chiarissimo Professore Cav. GIROLAMO ALESSANDRO BIAGGI.

Quantunque sia breve il periodo della vita nuova di questo Istituto, pure esso ha dato all' arte alcuni giovani che la esercitano con decoro e con lode. È però a deplorarsi che l' Istituto sia privo tuttora di una Sala, nella quale i suoi alunni possano esercitarsi nella parte molto proficua della istruzione, in quella cioè di prodursi al pubblico di quando in quando con eseguire Musica scelta di ogni età e di ogni scuola. Questi pubblici esperimenti, mediante la generosa emulazione che svegliano, gioverebbero assai al progresso degli alunni, all' impegno dei maestri, ed eserciterebbero una salutare influenza nell' educare il pubblico al buon gusto ed all'amore per la Musica classica. Di più, in questa sala, se venisse concessa, potrebbero gli alunni far eseguire le loro maggiori e più pregiate composizioni, e quelli che si dedicano al Teatro potrebbero esporvi i saggi delle loro opere teatrali, giovandosi, per la esecuzione delle medesime, de'loro condiscepoli ed alunni dell' Istituto. In tal modo i maestri nascenti avrebbero il mezzo di conoscere in anticipazione l' effetto e l' incontro delle medesime, e questi pubblici esperimenti sarebbero, per così dire, l' anello di congiunzione fra le scuole di Musica ed il Teatro.

Unita al prelodato Istituto o anche un'*Accademia di Musica* divisa in tre classi. Accademici residenti. Corrispondenti: ed

Onorari. I maestri di Musica residenti in Firenze formano la 1ª Classe; quelli residenti fuori di Firenze la 2ª; Mecenati, Esecutori, Mecenati e Dilettanti dell'arte, la 3ª Classe. La 1ª Classe degli Accademici residenti in Firenze si riunisce pubblicamente sul finire dell'anno scolastico, ed a periodi fissi, privatamente nel corso dell'anno per discutere sulle questioni relative all'arte, come rilevasi dagli Atti accademici a stampa.

Di corredo utilissimo all'Istituto è pure una ricca Biblioteca musicale aperta al pubblico. Questa si compone di opere didascaliche, di letteratura, e di musicale composizione. Ristretta, ma scelta è la prima serie di queste opere: ricchissima, in modo da competere con qualunque più copiosa Biblioteca di tal genere, è la seconda, dacchè vi fu riunito il copiosissimo Archivio musicale che la munificenza del GRANDUCA FERDINANDO III, esimio dilettante di Musica e splendido Mecenate della medesima, aveva creato a proprie spese per corredo delle sue Camere e Cappella di Corte. Questo Archivio fu notabilmente accresciuto dalla generosità del di lui figlio, il provvido GRANDUCA LEOPOLDO II. Egli chiamava nella sua Real Cappella e Camera il fiore dei maestri e degli esecutori Toscani, fra i quali citeremo il Cav. TEODULO MABELLINI, che ne era il benemerito Direttore, e che dal Granduca stesso fu sempre amato, stimato e largamente favorito, specialmente nei primordi della sua musicale carriera; il Cav. FERDINANDO GIORGETTI, il cav. MORINI, i professori BIMBONI e CIARDI, i famosi cantanti TACCHINARDI, Cav. MORIANI, e la celebre cantante MARIANNA BARBIERI-NINI. L'Archivio è distinto in tre categorie, cioè *Musica Sacra*, *Teatrale*, e *da Camera*. Queste tre categorie comprendono in tutte più di 6000 opere, molte delle quali appartengono alle scuole italiane di Musica, e le maggior parte a scuole oltramontane, e conseguentemente di altissimo pregio.

Esiste pure in Firenze un *Collegio Filarmonico*, che è

una associazione di Musicisti aggiunta a quella dell' *Adorazione Perpetua* nella chiesa dei SS MICHELE E GAETANO. I soci si dividono in più classi, secondo la loro abilità speciale. Alla testa di essi sta la classe dei Maestri di Musica, fra i quali soltanto sei dirigono a turno le Musiche del *Collegio*, ed hanno ciascuno l'obbligo di comporre pel medesimo una *Messa di Requiem* ed una di *Gloria*. Il *Collegio* si riunisce ogni anno per solennizzare con Messa in Musica la festa di Santa Cecilia sua protettrice; e con altra l'anniversario dei propri defunti.

Soppressa dal Governo, con assoluto e grave danno dell'arte, la Cappella Granducale, resta ora in Firenze la sola *Cappella della Santissima Annunziata*, la quale esiste precariamente ed in istato di decadenza per la soppressione ancora dei Padri Serviti, i quali fino dal secolo XVI la mantenevano con molta utilità e molto decoro. Le Cappelle della *Cattedrale* e della *Basilica Laurenziana* sono piuttosto nominali che reali, poichè raramente o modestamente offrono, nel corso dell'anno, qualche languido segno di vita.

Le altre città della Toscana, ad eccezione di qualche modesta Cappella nelle loro Cattedrali, non hanno generalmente altre istituzioni di Musica che meritino una menzione particolare. Alcune di queste ebbero un nome nella storia dell'Arte, ma adesso tutte, dal più al meno, sono in istato di gran decadenza.

I Teatri in Toscana sono tutti di proprietà privata, e conseguentemente abbandonati alle eventualità delle speculazioni. Il solo teatro principale di Firenze posto in via della *Pergola*, e chiamato con questo nome, godeva una sovvenzione modesta del Governo. Questa sovvenzione è ora alquanto accresciuta e portata a carico del Comune. Quantunque sia piuttosto gravosa pel Municipio, i frutti, che da questo e da altri teatri se ne ricavano, sono per l'arte quasi nulli.

Abbiamo in Firenze anche una *Società Filarmonica*. Nei

tempo addietro ebbe essa un certo grido, e fu di qualche utilità con i suoi brillanti Concerti. Ora poi è così decaduta, che già si sente il bisogno di riformarla per infonderle nuova e più prospera vita.

La Società musicale, che può dirsi avere in questo tempo maggior fama di utilità e di vigore in Firenze, è la *Società per lo studio della Musica classica*. Essa venne fondata nell'anno 1839 dal Maestro **Geremia Sbolci** col titolo modesto di *Conversazione musicale*. Ne' suoi primordi ebbe molto contrarietà, mosse più che altro dalla invidia, e da quell'avversione che disgraziatamente incontra quasi sempre nel suo nascere ogni opera buona. La calma però, i modi blandi e cortesi, e soprattutto la costante fermezza del suo Fondatore e Direttore, unito ad una singolare prudenza e destrezza nel dirigere questa Società, modificandola, non già nella sostanza, ma soltanto nella forma quando se ne verificava il bisogno, hanno finito per trionfare di tutti gli ostacoli, ed ora procede franca e sicura per la sua via. Lo scopo principale di questa Istituzione è la riforma e la educazione del gusto musicale, proponendo al pubblico e facendo eseguire costantemente dagli Artisti e Dilettanti di Musica addetti alla medesima, Opere, generalmente riconosciute per classiche, preferendo spesso le sacre alle profane, siccome quelle che hanno un bello meno soggetto ai capricci della moda e del gusto. — Quasi ogni mese vi si danno Concerti nei quali vengono eseguite opere classiche antiche o moderne, vocali e strumentali, tanto italiane che estere. Il **Granduca Leopoldo II**, che la storia giustamente imparziale riconoscerà sempre come fautore e protettore munifico delle Scienze e delle Arti in Toscana, favoriva anche questa Società in particolare, e per meglio animarla, le aveva concesso gratuitamente il locale per le sue adunanze, e specialmente una sala dell'Accademia ridotta a teatro, dove furono eseguite in costume le Opere *La Serva Padrona* di **Pergolese** e la *Cammilla* di **Paer**, nelle quali

il Direttore Maestro SBOLCI disimpegnò con molta perizia e disinvoltura le parti principali del protagonista.

Molti sono i vantaggi che questa Società ha procurato all'arte e agli esercenti dell'arte. Oltre la educazione del gusto, il quale si è notabilmente modificato e corretto, come lo provano l'incontro generale avuto in quest'anno 1868 dal *Don Giovanni* di MOZART e dal *Matrimonio Segreto* di CIMAROSA, le quali Opere sono state ripetute più volte con sempre crescente e numeroso concorso, con plauso e vera soddisfazione del pubblico. Ha inoltre procurato e procura agli artisti dei vantaggi materiali, inquantochè i Concerti costano alla Società una certa somma, che si divide fra gli esecutori dei medesimi. A queste spese provvede la Società, e in buona parte anche il suo Direttore, per quanto glielo consentono i propri mezzi.

La *Società per la Musica classica* ha però avuto la sorte, non tanto comune, d'incontrare nel Cav. SIMONE VELLUTI-ZATI *Duca di San Clemente* uno splendido e generoso Mecenate, che largheggia verso di essa di aiuti artistici e pecuniari. Difatti Egli ha stabiliti alcuni premi, che si concedono a quelle Opere presentate alla Società, e che sono giudicate le migliori, sempre però nello stile severo o classico voluto dagli Statuti; concorre Egli pure alle spese della esecuzione, e talvolta provvede in proprio, anche alla stampa delle medesime. Insomma il favore morale e gli aiuti materiali, che il nobile Duca concede a questa Società, hanno contribuito e contribuiscono e renderla florida, ed e farle raggiungere efficacemente lo scopo prefisso. Sarebbe quindi altamente desiderabile che ogni Società avesse un protettore così generosamente operoso, come il DUCA DI SAN CLEMENTE.

Un altro dei vantaggi che questa Società reca all'arte si è, che da 12 anni esiste in seno alla medesima una scuola settimanale che si fa la sera dalle 8 alle 10. In essa il Direttore Maestro SBOLCI istruisce gratuitamente da circa 20

alunne che prestano l'opera loro ne' Concerti, e dedicandosi all'arte, alcune di esse sono già uscite Maestre, ed altre si distinguono sulle diverse scene d'Italia.

Fra i Maestri che hanno presentato le opere loro alla Società, e che dalla medesima sono state eseguite con generale incontro del pubblico, ed alcune anche premiate, meritano menzione particolare RUGGIERO MANNA di Cremona. GIOVAN BATTISTA ROVA di Venezia, ANTONIO BAZZINI di Brescia, l'Abate JACOPO TOMADINI e l'Abate GIOVAN BATTISTA CANDOTTI, ambedue questi ultimi di Cividale nel Friuli.

Dopo la istituzione di questa Società, altre congeneri sono sòrte in Firenze ed in altre città d'Italia, come la *Società del Quartetto*, la *Società Cherubini*, i *Concerti Popolari*, ec. ec., le quali tutte prosperano più o meno, a seconda della condizioni interne delle medesime, cioè dello zelo e della premura, come ancora del buon accordo che regna fra i membri delle medesime, e della protezione che hanno.

Oltre le citate, esiste in Firenze anche una *Società di Mutuo Soccorso fra gli esercenti l'Arte Musicale*. Essa fu ideata fino dal 1841, anno in cui nello storico Salone dei Cinquecento venne eseguito lo *Stabat Mater* di ROSSINI da ben seicento artisti di Musica tutti Toscani, ed ebbe vita alcuni anni dopo. Lo scopo di questa Società, essendo come ognun vede, eminentemente filantropico, venne, secondo il solito, favorito dalla naturale generosità del Granduca LEOPOLDO II, il quale ogni volta che la Società dava qualche Accademia, elargiva alla medesima Lire 2000 della sua privata cassetta. Succeduto al Granduca l'attuale Governo, questa sovvenzione venne in principio diminuita notabilmente e poi finì col cessare del tutto!?!? Ciononostante la Società può dirsi assicurata, perchè i suoi capi usano de buoni massai dello rendite prodotte dal discreto fondo sociale che hanno raccolto, e dalle tasse dei relativi contri

lmenti Infatti, non havvi domanda che venga avanzata dai soci bisognosi che sono colpiti da malattia, da impreveduta sventura, o resi inabili all' esercizio della professione, la quale non sia tosto convenientemente esaudita, e seconda dei mezzi di cui la Società può disporre. Persino lo malattie croniche hanno costantemente il loro sussidio particolare. Questa Istituzione onora molto gli uomini che la promossero, i soci che la compongono, ed il paese. Sarebbe per altro desiderabile che alcuni di questi soci prendessero un poco più sul serio i vantaggi che la medesima può recare, e si dimostrassero quindi più animati ed operosi nel promuoverne l'incremento e la prosperità. Molti però, anzi la maggior parte di essi, sia lode al vero, adempiono scrupolosamente ai loro impegni, e sono sinceramente premurosi per la medesima, ma una parte di loro, è doloroso il notarlo, dovette esser cassata dai ruoli per insolvenza, forse più colpevole, che imperiosa. Chiunque ama l' arte e desidera il vantaggio di quelli che la professano, deve caldamente raccomandare e tutti gli artisti di Musica di farsi ascrivere a questa Società (possano o no aver bisogno della medesima) e recarvi il suo tributo particolare. Onde poi ottenere un aumento progressivo al fondo sociale, che per ora non è molto cospicuo, sarebbero necessari uno slancio ed una energia maggiore nell' intero corpo sociale. Difatti, se venissero date più di frequente Accademie o Concerti, si potrebbe con l' introito dei medesimi accrescere il capitale, e quindi i frutti, i quali verrebbero in soccorso degl' indigenti nei giorni dolorosi e tremendi della sventura. Queste riflessioni è sperabile che si facciano strada nell'animo degli Artisti di Musica i più languidi ed indolenti, e li persuadano a cooperare maggiormente alla prosperità di una Istituzione diretta con tanta intelligenza e con zelo operoso dagli egregi signori Marchese LORENZO NICCOLINI *Presidente*, ed EMILIO SESTINI *Segretario*, in ciò saggiamente coadiuvati dal benemerito Consiglio di Direzione.

Altre Società musicali vennero istituite in Firenze, le quali però ebbero vita e caddero a seconda dei casi, forse perchè mancanti di un carattere stabile nel regolamento e nell'impianto.

Nel 1867 nacque in Firenze un'altra Aggregazione musicale col titolo di *Concerti popolari di Musica*. Lo scopo di essa sembra esser quello medesimo che si propone la Società Sbolci, della quale abbiamo parlato più sopra. Questa Società presenta in generale ne' suoi trattenimenti una scelta ben fatta e bene eseguita di opere de' migliori compositori. È comune il voto che anche questa istituzione possa consolidarsi ed estendersi, ma per somma disavventura una dolorosa esperienza c'insegna, non essere la costanza e la tolleranza reciproca, le qualità principali di molti uomini! Oh quanto sarebbe utile che gli artisti di Musica delle nostre diverse città, piuttosto che dividersi in tanti centri, talvolta scarsi di numero e separati fra loro, rendendo in tal modo meno vigorosi e meno efficaci i loro sforzi particolari, si fondessero in una sola istituzione per ciascuna città! Così riuniti in un corpo solo i mezzi artistici, dei quali possono in abbondanza disporre, vivendo fra loro in buon accordo, e facendo uso di quella abnegazione tanto necessaria in simili riunioni, assicurerebbero il presente e l'avvenire di questi Istituti, che sono, lo ripeto, onorevoli per il Paese, favoriscono il progresso dell'Arte, e provvedono al vantaggio morale ed economico degli Artisti.

Merita ancora una menzione onorevole la *Congregazione* sotto il titolo di *Maria Vergine Addolorata e San Giuseppe Calasanzio*, eretta nella chiesa di San Giovannino, appartenente al Collegio de' Reverendi Padri Scolopi, così altamente benemeriti della pubblica istruzione fra noi. Questa *Congregazione* riconosce, sotto altro titolo, la sua origine dai Padri Gesuiti, i quali usavano fare in quella Chiesa negli ultimi giorni di carnevale una solenne Esposizione del Santissimo Sacramento. Per distoghere i fedeli dai profani divertimenti

che si usano più specialmente in que' giorni, ed attrarli più facilmente alla chiesa, vollero unire alle sacre funzioni anche la Musica facendo cantare dei Salmi con la maggiore solennità. Soppressi i Gesuiti, e ceduto il convento e la chiesa ai Padri Scolopi, la cosa proseguì nello stesso tenore, ma per rivolgimenti politici, e a tempo della invasione francese, questa festa ecclesiastica si era illanguidita notabilmente Nel 1819 il Padre COSTANTINO PAOLI *Scolopio*, uomo operoso e zelantissimo pel decoro e l'utile della Religione e della sua Casa, rivolse l'animo a questa Istituzione e la richiamò a nuova vita Coadiuvato in ciò da molti religiosi e cospicui personaggi di Firenze, formò di essa una vera e canonica Congregazione approvata dal Sommo Pontefice e dal Governo, col titolo che abbiamo detto. Conservata la Esposizione triduana del Santissimo Sacramento, la quale però viene sospesa durante la Musica, sostituì al canto dei Salmi, l'esecuzione di un *Oratorio*, che si ripete per ciascuna delle tre sere, e fra una parte e l'altra della Musica, viene recitato un discorso morale. Quest' *Oratorio* si eseguisce dalle sole voci maschili per maggiore convenienza del Santuario, sebbene con effetto minore per la parte musicale, e la esecuzione si affida alle principali notabilità artistiche di Firenze Questa innovazione riuscì talmente gradita ai Fiorentini, e riconosciuta per utile alla morale ed all'arte, che numerosissimo è sempre il concorso del pubblico a questo sacro trattenimento. Per tal modo la Congregazione in breve aumentò il numero de' suoi ascritti fra il ceto nobile e cittadinesco. Dovendosi ogni anno eseguire un *Oratorio*, era naturale e decoroso, che si eseguisse, possibilmente, sempre un' opera nuova. Quindi il Presidente di questa Congregazione, il quale suole scegliersi ogni biennio fra i nobili e cittadini più cospicui e doviziosi, è lodevolmente premuroso di commettere la composizione di quest' Opera in musica ad uno dei più valenti Maestri, che generalmente suole essere fiorentino. Fra i Presi-

20

denti che ebbero il loro turno meritano di essere citati con lode :

Principi Don Tommaso e Don Andrea Corsini.
Principe Don Ferdinando Strozzi
Conte Cav. Priore Adriano de Larderell.
Conte Cav. Priore Mario Degli Alberti.
Cav. Priore Guido Giuntini
Cav. Guglielmo De' Conti Alberti
Cav. Gio. Battista Fossi
Illustr. signor Federigo Fossi

i quali, con giusta predilezione pel decoro del paese natio, commisero i loro *Oratori* ai valenti Maestri di Firenze

Ceccherini Ferdinando *Il Saul — Debora e Giaele — il San Benedetto — ed il David*
Cianchi Emilio . . . *La Giuditta*
Gordigiani Luigi . . . *L' Ester*.
Mariotti Olimpo . . . *L'ultimo giorno di Gerusalemme*.
Maglioni Giovacchino *Il Giuda Maccabeo*.
Mabellini Teodulo . . *La Santa Cecilia*.
Romani Carlo . . . . *Il San Sebastiano*

In tal modo questa eletta *Congregazione* ha arricchito ed arricchisce l'Arte musicale di opere molto pregevoli, offre a diversi maestri il modo di farsi conoscere ed apprezzare, e procura anche agli esecutori un discreto lucro per l'opera che essi vi prestano.

I libretti poi di queste Opere meritano in generale molta lode per la scelta poesia nella quale sono composti, specialmente quelli dei chiarissimi Geremia Barsottini e Mauro Ricci professori di Belle Lettere nel mentovato Collegio, e del distinto letterato e scrittore di estetica musicale professor Vincenzo Meini

Diversi concerti, o private accademie hanno spesso luogo in Firenze Fra questi primeggiano sopra tutti quelli, che, di quando in quando, offre generosamente nelle sue sale il celebre Maestro cav. Alessandro Kraus. La somma

perizia e lo squisito buon gusto nella scelta dei pezzi, maestrevolmente eseguiti dai suoi alunni, e dai primari artisti e dilettanti di Musica, la gentilezza e cortesia singolari usate nel ricevimento dal Maestro e dalla sua Signora, richiamano ansiosi e questi brillanti concerti le più distinte persone della società estera e nazionale. —

Prima di dare l'elenco dei professori e maestri che dispensano la istruzione nell'Istituto musicale di Firenze, è debito di giustizia il notare come nelle diverse *Prove di Studio* date ultimamente al pubblico nella sala della Società Filarmonica, ognuno ha potuto convincersi del profitto ricavato dagli alunni nelle scuole di Musica.

In queste *Prove* vennero eseguite, con vere soddisfazione di tutti, diverse sinfonie e pezzi concertati, tanto vocali che strumentali, e in tutti questi figurarono *solamente* gli alunni dell'Istituto. In conseguenza di ciò si vide chiaro, che Essi potevano da soli formare un corpo completo di orchestra, capace di eseguire un intero spartito. Nelle prime parti dei concerti si produssero i migliori allievi di quelle scuole. Nella scuola di canto si notarono i buoni resultati della cure premurose usate nell'insegnamento dai maestri CECCHERINI e BIANCHI, e specialmente quelle del Cav. Maestro PIETRO ROMANI direttore della scuola di perfezionamento di canto. Questo valentissimo veterano della palestra musicale, che ha dato al teatro italiano numerosi cantanti dell'uno e dell'altro sesso, merita una lode assai distinta. Ma disgraziatamente la natura non produce sì spesso nè in gran numero esseri, nei quali la voce sia di tal bellezza de farsi generalmente ammirare. Per questo motivo sono molto scarsi i soggetti che possono dirsi eccellenti per una qualità, che non dipende da loro; tuttavia anche gli alunni di canto diedero saggio di buoni studj e di molto profitto. La classe strumentale però, in cui figurarono gli scolari del Cav. Professor GIOVACCHINI, del BIAGI, dei BIMBONI, del PAOLI e dello SBOLCI IEFTE, del

PLONER, ec. ec., fu quella che diede un maggior numero di giovani, i quali fanno nutrire le più belle e lusinghiere speranze. Difatti nella classe degli strumenti, quantunque sia necessaria, come nel canto, una naturale e potente disposizione, pur non ostante con lo studio assiduo ed una energica volontà si possono ottenere i migliori resultati, mentre nel canto, se manca la voce, e questa non sia privilegiata per metallo, forza, agilità ed estensione, lo studio non basta. Si conclude adunque, che nell'Istituto musicale di Firenze, e credo sarà così anche nelle altre scuole d'Italia per le accennate ragioni, la parte strumentale primeggia e primeggerà sempre sulla parte vocale.

COMPONENTI IL R. ISTITUTO MUSICALE DI FIRENZE.

Presidente . . . . CASAMORATA Cav. Prof AVV LUIGI FERDINANDO.
Vice-Presidente . . . . VACA
Segretario . . . . CIANCHI Prof EMILIO.

Consiglio Censorio.

GAMUCCI Prof BALDASSARRE. — MANETTI Cav Prof ENRICO. — SAVINELLI Prof ANGIOLO

Supplenti.

VANNUCCINI Prof LUIGI — LASCHI Prof. LUIGI — VACA

Ispettore degli Alunni . . . . . MATTIOZZI Prof PIETRO
Ispettrice delle Alunne . . . . RIGACCI signora ANNA.
Commesso Archivista . . . . . CASINI VINCENZO
Aggregato alla Segreteria . . . CASINI GIUSEPPE
Conservatore della Musica . . . LORENZI FERDINANDO

Insegnanti.

Storia ed Estetica musicale . BIAGGI Cav Prof. GIROLAMO ALESSANDRO
Armonia, Contrappunto e Composizione . . . . MABELLINI Cav Prof TEODULO.
Sottomaestro . . . . ANICHINI Cav Prof. FRANCESCO

Perfezionamento di Canto . . . Romani Cav. Prof. Pietro.
Maestro di Canto . . . . Cecchérini Prof. Giuseppe.
Sottomaestro di Canto . . . . Bianchi Prof. Emilio
Scuola di elementi di Lettura musicale e Solfeggio . . . . Sbolci Cav. Prof. Geremia, Direttore della scuola corale
Sottomaestro di Solfeggio per i Cantanti . . . . Mori Prof. Giuseppe.
Idem per gli Strumentisti . . . Gozzini Prof. Andrea.
Sottomaestro per gli elementi . Insom Maestro Giovanni
Maestro della Scuola corale . . Fedrighi Prof. Abate Pietro
Maestro di Accompagnamento Fodale Prof. Paolo
Maestro di Organo . . . . . . Maglioni Cav. Prof. Giovacchino
Maestri di Pianoforte . . . . . Biagi Prof. Alessandro
» Castelli Prof. Raffaello
» Meliani Maestro Torquato.
Maestri di Violino e Viola Giovacchini Cav. Prof. Giovacchino
Sottomaestro . . . . Agostini Prof. Raffaello.
Violoncello . . . . Sbolci Prof. Jefte.
Contrabbasso . . . . Campostrini Prof. Gustavo.
Strumenti a fiato di legno . . Bimboni Prof. Giovanni
Sottomaestro . . . . Ploner Prof. Tito
Strumenti a fiato di ottone . . Paoli Prof. Francesco

PROFESSORI PROVENIENTI DALLA SOPPRESSA CAPPELLA GRANDUCALE AGGREGATI ALL'ISTITUTO

Violino . . . . Morini Cav. Prof. Ferdinando.
» Ferroni Prof. Roberto
Violoncello . . . . Sborgi Prof. Giuseppe Maria.
Oboe . . . . Pieri Prof. Andrea.
Trombone . . . . Bimboni Prof. Giovacchino.

Capisti inservienti ecc. ecc.

R. Istituto Musicale in Lucca.

Antichissime sono le scuole musicali di *Lucca*, ma pare che queste più direttamente procedano dalla così detta *Nuova Cappella di Città*, istituita dalla *Principessa* Elisa nel 1809. Caduto il Governo francese, un'altra Cappella si

fondo nel 1818 a servizio della Corte e della Città, e quindi mantenuta da amendue, ed ampliate nel 1825 — Nel 1851 poi quelle Scuole diventarono affatto comunitative, e nel 1862 presero il nome d'*Istituto di Musica* col seguente Personale nella Direzione e nell'Insegnamento

Direttore . . . .
Ispettore . . . . Quilici Prof Massimiliano
Contrappunto e Composizione Magi Prof Fortunato
Armonia teorica. . . . . Angeloni Prof Carlo.
Pianoforte . . . . Giovannetti Prof Alessandro
Violino e Viola . . . . Michelangeli Prof. Augusto.

Ed altri distinti Professori di Canto, strumenti a corda a fiato ecc ecc.

Liceo Comunale di Musica in Bologna

Due sono gl'Istituti Musicali che vanta Bologna Uno è chiamato *Liceo Comunale di Musica*, ed è mantenuto dal Municipio con l'annua spesa di Lire 45 mila. — La Repubblica Cisalpina lo fondò col Decreto del 20 ottobre 1799 Questo *Liceo* non ebbe nel suo principio che una istruzione musicale limitata a poche scuole; ora però sono esse notabilmente aumentate, e vengono tenute da distinti Professori e Maestri, tutti quanti, o bolognesi, o allievi del detto *Liceo*.

La direzione del medesimo è attualmente affidata ad una Commissione scelta fra i Professori di quell'Istituto, e presieduta dall'Assessore Comunale signor Cav Cesare Dall'Olio, persona molto intelligente di Musica ed animata da grande zelo e sollecitudine per il progresso e decoro dell'Istituto La fama di questo *Liceo* si è sempre mantenuta splendida ed onorata, poiché da esso sono usciti i più grandi Maestri e Compositori, fra i quali, oltre quelli di Musica da chiesa, meritano singolar menzione, per la Musica teatrale, i celebri Maestri Rossini, Donizetti, Morlacchi ec ec.

Il *Liceo* di Bologna è corredato di una ricca Biblioteca, forse la prima in Italia, e tale da stare a confronto con quella di Londra, Parigi, Vienna e Berlino. Il chiarissimo signor Professore GAETANO GASPARI, Maestro di Cappella ed eruditissimo nella Storia della Musica, ne disimpegna egregiamente le funzioni di Bibliotecario.

Prima della fondazione di questo *Liceo*, la Scuola di Contrappunto e di Musica si faceva in Bologna nel Convento di San Francesco, e verso la fine del secolo XVIII il Maestro insegnante era il famoso PADRE MARTINI. A questo succedette il suo scolare PADRE MATTEI, il quale, dopo la soppressione del Convento di San Francesco operata dai Francesi, passò ad insegnare il Contrappunto nel *Liceo Comunale*, ed ebbe la gloria di dare alla Italia fra i distinti suoi discepoli il celeberrimo Maestro GIOVACCHINO ROSSINI. In quel Convento, prima della soppressione, i Padri Conventuali davano istruzione gratuita ad ognuno che la richiedesse, ed agli studenti bisognosi elargivano ancora alimento e sussidj. È però un fatto innegabile che l'incremento e la prosperità dell' arte musicale in Bologna è dovuta alle Cappelle dei Conventuali e delle Basiliche, quantunque anche la parte profana dei Teatri e delle Accademie, abbia sempre avuto in quella città uno sviluppo ed un progresso notevoli in alto grado.

L'altro Istituto di Musica, non meno celebre del *Liceo*, ha il nome di *Accademia Filarmonica*. Essa fu fondata dal benemerito Conte GIUSEPPE MARIA CARATI nel 1666. Quest' Accademia non si è mai ingerita nell'insegnamento dell' arte, ma ebbe ed ha tuttora il privilegio di conferire Diplomi, ed approvare i Maestri di Cappella. Questo privilegio le fu concesso dal Papa BENEDETTO XIV. — Chiunque brama ottenere questa distinzione e questo Diploma, è obbligato a presentare all' Accademia un' Opera che faccia prova del merito musicale del suo Autore; e siccome i giudizj di questo rispettabile Consesso furono sempre dati con

sommo criterio, sapere, imparzialità e giustizia, così la sua fama si estese sempre di più, e si accrebbe in modo che le principali notabilità musicali di Europa ambirono ed ambiscono l'onore di essere ascritte nell'Albo di quella illustre Accademia. Il corpo dei professori che la compongono ha inoltre l'obbligo di solennizzare annualmente con una grandiosa Musica la festa di Sant'Antonio suo protettore. Questa solennità ha luogo nella Chiesa di San Giovanni in Monte, e tale è l'impegno col quale essa viene eseguita, che il concorso degl'intelligenti e del pubblico vi è sempre numerosissimo. — Chi bramasse avere notizie più particolari e storiche sul detto *Liceo* e sullo stato della Musica e dell'*Accademia Filarmonica* di Bologna, potrà leggere i *Cenni sul Liceo Musicale di Bologna dalla sua origine fino all'anno 1842, corredati di relativa Statistica* (Bologna, Tip. governativa alla Volpe, 1844), dei quali si crede autore il Conte Ottavio Malvezzi-Ranuzzi; come ancora, *La Musica in Bologna, Discorso* di Gaetano Gaspari *Maestro* ec. ec. Milano 1858, in 8° N. 36, 478, presso Ricordi.

PERSONALE DEL LICEO COMUNITATIVO DI MUSICA IN BOLOGNA.

Presidente onorario . . . . . . Dall'Olio Cav. Cesare.
Archivista . . . . Gaspari Prof. Gaetano.
Custode . . . . Ferrarini Dottor Giuseppe.

Insegnanti

Storia ed analisi della Musica Gaspari Gaetano predetto.
Contrappunto, Fuga e Composizione . . . . Busi Giuseppe.
Solfeggio per Cantanti . . . . Morescui Alessandro.
Solfeggio per Compositori e Strumentisti . . . . Parisini Federico.
Pianoforte . . . . Golinelli Cav. Stefano.
Violino e Viola . . . . Verardi Carlo.
Violoncello . . . . Parisini Carlo.
Contrabbasso . . . . Ghirelli Luigi.
Flauto e Ottavino . . . . . . Savini Filippo.
Oboe e Corno inglese . . . . . Parma Raffaele.

Clarinetto . . . . Liverani Cav Domenico.
Fagotto . . . . Gatti Nazzareno
Corno, Tromba e congeneri . . Brizzi Gaetano

R. Conservatorio di Musica in Milano.

Questo *Conservatorio* venne fondato dal Governo italiano nel 1808, sotto forma di *Convitto* con 24 posti gratuiti Nel 1849, pei resultati dell' esperienza, il Convitto fu sospeso, e nel 1855 gli fu sostituito il nome di *Liceo Musicale* Fu stabilita la libera ammissione, alla quale concorrono circa 240 alunni di ambo i sessi, ed il fondo che era destinato per i posti gratuiti fu convertito in pensioni di sussidio da conferirsi annualmente per concorso fra gli alunni che vi erano ammessi È governato da un Regolamento organico approvato con Decreto reale del 3 agosto 1862, dal Regolamento scolastico e da quello disciplinare, approvati il 6 settembre 1864.

Vi è annessa una *Biblioteca di Musica*, la quale nacque e crebbe colla istituzione ed il progresso del Conservatorio medesimo, cioè dal 1808 all' epoca presente Un annuo fondo, sebbene limitatissimo, era destinato all' acquisto di Musica moltre alcuni anni addietro era obbligo dei Reg. Teatri della *Scala* e *Cannobiana* di rilasciare al Conservatorio un esemplare in partitura di tutte le Opere nuove per Milano, e che si eseguivano su dette scene. Ma le leggi sulle proprietà letteraria esonerò gli appaltatori da questo impegno, cosicchè l' ultima Partitura trasmessa al Conservatorio delle imprese suindicate fu il *Profeta* di Meyerbeer. Il cessato Governo austriaco, per compensare il Conservatorio di tale mancanza, gli accordò un fondo annuo speciale di lire 518 !? Ora questo fondo è portato e lire 600?!! Con l' ultima disposizione del Ministero sopra la pubblica Istruzione tutta la Musica esistente nella *Biblioteca Brera* passerà a questo Archivio, e quindi verrà anche depositato nella Biblioteca del Conservatorio un esemplare di tutta la Musica che si

stampa in Milano Una tale disposizione pone il Conservatorio in istato di possedere quasi tutta la Musica che si è pubblicata in Milano fino dal principio del corrente secolo, e di formare così una collezione importante per la storia dell' Arte musicale in Italia, e l' Archivio sarà inoltre arricchito delle nuove pubblicazioni che di mano in mano si anderanno facendo, senza spesa alcuna. Così l' annuo fondo di lire 600, quantunque meschino assai, potrà erogarsi nell' acquisto di Musica che si pubblica fuori di quella città.

I cataloghi di questa Biblioteca contano presentemente (senza calcolare i 1600 volumi che le pervennero da Brera) 5521 numeri fra Opere teatrali in partitura, opere stramentali e vocali di vario genere, sinfonie, quartetti, quintetti ec ec Di autografi non possiede che l' opera in partitura di **PACINI**, intitolata il *Cid*, e buona parte di quelle che scrissero gli Alunni quando erano in Conservatorio, e che si acquistarono fama nell' Arte. Ve ne sono perciò di **FUMAGALLI**, di **ERNESTO CAVALLINI**, di **RABBONI**, di **BOTTESINI**, di **RATTI**, e molti altri. Vi hanno pure parecchi autografi del Maestro Cavalier **LAURO ROSSI**, autore del *Domino Nero*, e di altre opere coronate di felice successo in Italia e fuori. Il maestro **LAURO ROSSI**, che attualmente dirige gli studi nel Conservatorio di Milano, spendo per il medesimo tutta la sapienza e lo zelo che lo distinguono nell' amore dell' Arte, e lo stesso Rossini, autorità inoccezionabile e competentissima, gliene ha date pubbliche e solenni testimonianze, constatando il molto profitto ricavato dagli Alunni del Conservatorio sotto una direzione così illuminata e premurosa.

La Biblioteca non ha servito fino ad ora che per l' uso interno dell' Istituto, ma i Professori e gli Alunni possono esaminare le opere che vi si contengono, facendone dimanda al Direttore.

Morto il **DONIZETTI**, la Lombardia non vanta Maestri di alto grido al pari di lui. Hanno però un nome chiaro in Italia il **BOUCHERON**, maestro di cappella alla Catte-

drale di Milano, celebre per opere teoriche e pratiche, più che altro ecclesiastiche, e la contessa NAVA, per le sue composizioni musicali, specialmente da Chiesa; il GIORZA, per la Musica dei Balli scenici, il FUMAGALLI, il ROSSARI, il PANZINI, il SALA, ec. ec. per la Musica da piano-forte, e nella composizione di Opere teatrali ed altri componimenti sono molto stimati il sullodato Maestro ROSSI, il MAZZUCCATO, il RONCHETTI, il MONTEVITI, il MANNA di Cremona ec. ec.; ed ora si presentano le creazioni del BOITO e del FACIO, o FACCIO, amendue veneti, ma da poco tempo usciti dal Conservatorio di Milano.

Non esistono in Lombardia Istituti musicali all' infuori di quello di Milano, i quali meritino, per la loro importanza, una menzione particolare. In alcune città, come a Cremona ed a Bergamo, esistono scuole di Musica di una qualche utilità per l' Arte, ma la sola Milano rende a sè tributarie tutte le altre scuole musicali delle Provincie lombarde.

PERSONALE NEL R. CONSERVATORIO DI MUSICA IN MILANO.

Consiglio Accademico.

Presidente . . . . TAVERNA Conte Comm. CARLO, Senatore del Regno

Vice-Presidente . . . . ROSSI LAURO, Uffiziale dell' Ordine Mauriziano, Maestro Compositore e Membro di varie Accademie

Consiglieri . . . . D' ADDA March. Cav. GIROLAMO

» BELGIOJOSO Conte Cav. LODOVICO

» VILLA-PERNICE Dottor ANGELO, Uffiziale dell' Ordine Mauriziano, Deputato al Parlamento

» FILIPPI Dottor FILIPPO

» MAZZUCCATO Cav. ALBERTO, Maestro Compositore e Membro di varie Accademie.

» RONCHETTI - MONTEVITI STEFANO, Maestro Compositore

» BONIFORTI CARLO, Maestro Compositore.

Direttore degli studi . . . . ROSSI LAURO, predetto

Insegnanti.

Nozioni elementari di Musica e d' Armonia	Panzini Angelo
»	Treves Giacomo
»	Gerli Giuseppe
»	Nava Gaetano
Composizione e Filosofia Musicale.	Mazzuccato Cav. Alberto, predetto
Composizione	Ronchetti-Monteviti Stefano, pr.
Armonia, Contrappunto ecc.	Boniforti Carlo, predetto
»	Croff, Cav Gio Battista.
Canto	Lamperti Cav Francesco
»	Prati Bartolommeo.
»	Sangiovanni Antonio
»	Bona Pasquale.
Solfeggio	Brida Giano.
Pianoforte	Angeleri Cav Antonio
»	Sangalli Francesco.
»	Fumagalli Disma.
Arpa	Bavio Angelo
Organo	Almasio Francesco
Violino e Viola	Cavallini Eugenio.
»	Corbellini Vincenzo
»	Rampazzini Giovanni
Violoncello	Quarenghi Guglielmo
Contrabasso	Negri Luigi.
Flauto	Pizzi Francesco.
Oboe	Confalonieri Cesare
Clarinetto	Carulli Benedetto
Fagotto	N N.
Corno, Tromba e Trombone	Rossani Gustavo
Declamazione e gesto	Torelli Serafino
Letteratura poetica e drammatica	Praga Emilio
Geografia e Storia universale	Cantu Cav Ignazio
Letteratura ital e Catechismo	De Vigili Sacerd Carlo
Letteratura italiana e nozioni intorno ai doveri e diritti dei cittadini	Sangalli Dottor Amilcare
Lingua francese	Humel Federigo
Mimica, portamento e ballo	Della Croce Carlo.

Esercizi militari. . . . . . Ricci Giuseppe.
Custode della Biblioteca . . . Carcano Pasquale.
Economo, Cassiere e Ragioniere. Lorini Giovanni.
Segretario e Cancelliere della Presidenza. . . . . Taveggia Luigi.
Ispettore . . . . Grassi Felice.
Ispettore e Cancelliere della Direzione . . . . Bollani Paolo.
Ispettrici . . . . Ceruti Maddalena.
» Roto Edvige.
» Bovara-Baroni Teresa.
» Vecchia Sangregorio Luisa.
Accordatore de' Pianoforti . . Gorla Antonio.

Inservienti, Portieri, Apparatori, ecc. ecc.

La Musica nella Venezia.

La Scuola veneta di Musica brillò in altri tempi di una luce splendida e propria, e prova ne sta quel genio di Benedetto Marcello, il quale nel secolo XVIII, cogl' immortali suoi *Salmi*, tramandò alla più tarda posterità il suo nome e quello della sua Scuola. Ma anche nel Veneto prevalse il gusto per la Musica drammatica, la quale, allettando assai più della Musica dotta e severa, fece sì che vennero trascurati gli studj classici, e la maggior parte dei cultori dell' arte musicale si diede al genere di composizione più in voga, cioè al teatrale; quindi molti di que' Maestri studiavano la Musica da teatro, ed a questa uniformarono il loro modo di comporre. Mancando però di quella virile e robusta armonia, e di quella melodia ben ordinata e condotta, che solo s' impara studiando le opere generalmente riconosciute per classiche, crearono una musica floscia e leggera, che rese le loro composizioni di un diletto effimero e passeggiero. Altri Maestri però dedicandosi egualmente al teatro, non trascurarono di educare la mente ed il gusto alle classiche fonti, e quindi riuscirono, conservando il necessario diletto, ed imprimere alla loro musica

drammatica quel carattere maschio e robusto, il quale addimostra che l'autore ha fatti studj profondi nell'arte da lui professata Per questo nelle Provincie venete, dove la Musica e generalmente studiata ed esercitata con amore e buon gusto, non mancano anche al presente distinti Professori e Maestri, i quali si danno ogni cura con i loro pregiati componimenti di conservare ed accrescere all'arte onoranza e decoro — Merito e quindi giustizia esigono che siano rammentati con lode i principali Compositori che mirano attualmente a si plausibile scopo

Comincieremo da ANTONIO BUZZÒLA Maestro di Cappella nella Basilica di San Marco. Egli scrisse e fece rappresentare in Venezia varie opere drammatiche, alcune delle quali lodatissime come *Faramondo*, 1837 — *Mastino*, 1841 — *Gli Avventurieri*, 1842. — *Amleto*, 1848. (Vedi FÉTIS, *Biografie* ec ec.) Il Maestro BUZZÒLA scrive anche Musica da Chiesa per uso della Cappella di cui è Direttore, e questo appalesa la dottrina musicale che egli possiede. — Nel 1864 pubblicò per mezzo di Ricordi un suo *Miserere* per Contralti, Tenori e Bassi con accompagnamento di armonio. Il BUZZOLA si è poi reso popolarissimo in Italia e fuori, per le graziose e vivaci sue Canzonette in dialetto veneziano pubblicate dal Ricordi medesimo, e nelle quali il brio e la naturalezza formano il diletto di quanti le ascoltano

TOMASSI PIETRO è pure un valente Maestro, e lo provano diverse sue opere pubblicate con le stampe

TASSARIN PIETRO, egregio compositore ed esimio pianista.

In Verona è celebre il Maestro CARLO PEDROTTI autore di varie opere teatrali e fra queste vanno notate *Romeo di Monfort*, 1846. — *La Fiorina*, 1851. — *Gelsima*, 1853 a Milano — *Genoveffa del Bramante*, *Guerra in quattro*, *Tutti in maschera* ec ec. pubblicate da Ricordi

Merita menzione onorevole anche MELCHIORRE BALBI

di Padova, Maestro di Cappella nella Basilica di Sant'Antonio. Molte sono le opere di Musica ecclesiastica che egli scrisse, specialmente per uso della Cappella summentovata, e queste di carattere severo e classico quali convengono al Santuario. Il BALBI pubblicò per mezzo del Ricordi uno scritto, da taluno giudicato alquanto bizzarro, e che porta per titolo — *Grammatica ragionata della Musica, considerata sotto l' aspetto di lingua*.

Anche l' erudito FRANCESCO CAFFI, già presidente del tribunale di Rovigo, ora in età avanzata e dimorante in Padova, merita di essere ascritto fra le celebrità musicali del Veneto. Più che Professore di Musica, egli è generalmente conosciuto e stimato per le sue dotte ed accurate Biografie di molti Maestri veneziani dei tempi andati, e nel 1854 pubblicò a Venezia, in due volumi la *Storia della Musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco*. Quest' opera è in parte pregevole, malgrado le censure o la critica, che su di essa ha stampate l' egregio Maestro GAETANO GASPARI di Bologna.

Si distingue in Vicenza il Maestro FRANCESCO CANETTI organista della Cattedrale, autore di diverse opere, fra le quali è molto stimata *La Francesca da Rimini* (1843). Compone ancora per chiesa, e pubblicò presso l' editore Lucca di Milano una Messa funebre a tre voci, che ebbe il suffragio dei dotti.

Il Maestro GIUSEPPE APOLLONI è desso pure un' altra celebrità delle provincie venete. Fra le sue opere vanno distinte *L' Ebreo* (1855) e *Pietro d'Abano*.

I due Maestri poi, i quali hanno, non solo nel Veneto, ma in tutta Italia ed all'estero maggior fama di cultori esimi della Musica classica e religiosa, e che se l'acquistarono con le loro dotte e severe composizioni, sono il Maestro abate GIOV. BATTISTA CANDOTTI e il Maestro abate IACOPO TOMADINI suo scolare, ambedue di Cividale nel Friuli. Il CANDOTTI è Maestro di Cappella nella Collegiata di detta città. Egli ha pubblicate diverse opere di stile clas-

sico e sacro, e *La Società di Musica religiosa in Francia* premiò e diede alle stampe una sua Messa a tre voci con organo (1854), ed un'altra Messa a quattro voci venne pubblicata a Parigi nel 1863 dell'editore *Répos*

L'abate **IACOPO TOMADINI** ha scritto egli pure e pubblicato diverse opere di musica ecclesiastica, tanto a sole voci che con accompagnamento d'organo e d'orchestra. Fino dalla prima sua gioventù, profittando de' savi insegnamenti del celebre suo maestro, s'innamorò talmente delle opere del Palestrina del secolo XVI che ne formò soggetto principale de' suoi studj In questo genere di composizione egli acquistò una tal pratica, che lo stesso Prof. MAZZUCATO diceva essere difficile di trovare in Italia chi al pari del TOMADINI sia tanto versato nello stile dell'antica tonalità. Egli però nelle sue composizioni ha sempre curato di accoppiare le forme gravi e severe dell'antica scuola, da lui tanto egregiamente seguita, con i progressi che l'armonia e la melodia hanno fatto con le moderne tonalità. Un saggio di quanto bene egli sapesse imitare lo stile antico lo abbiamo nel Salmo o Cantico di San Francesco d'Assisi (testo di lingua) da lui posta in musica. Questa sua composizione fu pubblicata dalla *Gazzetta di Milano* nel 1855, la quale ne fece gradito dono ai suoi associati.

Il TOMADINI ha riportato vari premj per le sue composizioni sacre, e sono i seguenti

1° Nel 1852 ottenne il premio di giustizia in un concorso aperto dal *Choeur*, periodico di Nancy, per vari pezzi di musica sacra, alcuno dei quali doveva essere scritto negli antichi modi del canto fermo

2° Ottenne il secondo premio in altro concorso aperto dallo stesso periodico 1854, per una *Messa a 3* con organo, in onore di Santa Cecilia.

3° E quello pure in altro concorso aperto dal suddetto periodico nel 1857, per un *Inno alla Immacolata.*

4° *L'Union Chorale de Paris* concesse essa pure al

TOMADINI il secondo premio in altro concorso dell'anno 1863 per una *Messa a quattro voci* d'uomini *pour les Horpheons de France*. Questa Messa fu ammirata, dal giurì, il quale dichiarò, che «*pour retrouver la facture qu'on doit admirer dans cette œuvre distinguée, il faut remonter aux maîtres de l'école italienne des XVI et XVII siècles.*» E se non gli accordò il primo premio, disse di aver così adoperato, perchè la Messa di un altro dei 36 concorrenti, M. NICON CHORON era più popolare, e quindi fu giudicata più conveniente allo scopo.

5° Finalmente nel 1864 ottenne il premio aperto e Firenze dal Duca di San Clemente, per porre in musica la parafrasi italiana delle segnenza *Victimæ Paschali a quattro voci con orchestra*.

Il TOMADINI è anche valente organista, ma il suo modo di suonare dotto e severo piace più agl'intelligenti che al popolo in generale.

Tutte queste onorne celebrità mantengono certamente nel Veneto l'onore che s'ebbe in altri tempi codesta famosa Scuola.

Oltre i citati Istituti di Musica primarj, ve ne sono in Italia altri secondarj nelle seguenti città ed in altri paesi, che tralascio per esser breve

BERGAMO, ha scuole di *Teoria Musicale — Solfeggio e Canto — Violino e Pianoforte — Grammatica e Lingua italiana — Storia — Geografia — Aritmetica.*

BRESCIA, di *Violino — Violoncello — Contrabbasso — Clarinetto — Strumenti di ottone — Canto*

CREMONA, di *Pianoforte — Canto*

Scuola fondata e diretta dall'esimio e zelante maestro Ab. GIOVANNI VEZZONI

FORLÌ, di *Solfeggio — Pianoforte — Armonia — Violino — Violoncello — Strumenti a fiato e di ottone — detti di legno*

IMOLA, di *Canto — Pianoforte — Strumenti a fiato*

LOVERE, di *Canto — Pianoforte — Organo — Strumenti da arco, di legno e d'ottone*

PARMA, di *Armonia, Contrappunto e Composizione* — *Violino* — *Canto e suo perfezionamento* — *Elementi di Canto* — *Pianoforte* — *Viola* — *Violoncello* — *Contrabbasso* — *Clarinetto* — *Fagotto* — *Oboe* — *Tromba* — *Elementi di Musica* — *Estetica*.

UDINE, di *Pianoforte* — *Canto* — *Strumenti da arco* — *da fiato*, ec.

Dal quadro dei Conservatorj ed altri Istituti di Musica che esistono in Italia, il lettore deve aver conosciuto che quest' Arte vi è generalmente e in molti luoghi bene insegnata e comodo di tutte le classi. Vero è che gli esercenti della medesima (se si tolgano quelli che si dedicano all'insegnamento e sono i più) gli altri che potrebbero darsi al comporre, non trovano che ben di rado felici occasioni di mettere a prova ed a profitto i proprj talenti. Infatti, nè dal Governo nè dai Privati hanno commissioni per iscrivere opere in Musica. Non ne hanno dal Governo, perchè avendo le finanze molto stremate, non ha mezzi nè disposizione di spendere danari per proteggere e favorire la Musica. Arrogé a questo il rapido e dannoso succedersi dei diversi Ministri sopra la pubblica Istruzione, i quali, generalmente profani all'Arte, non si occupano di questa sezione del loro Dicastero, che per quel tanto che è strettamente necessario al suo meno irregolare andamento. Dai Privati, perchè è caso ben raro che un ricco Signore abbia tal passione per l'Arte, da spingerlo a spendere una parte delle sue rendite per favorire il progresso della medesima. Non vi erano adunque che lo Cappelle principesche, quelle delle Cattedrali e Collegiate, e delle Corporazioni religiose, che potessero giovare all'esercizio dell' Arte, sia per la esecuzione, procurando un guadagno giornaliero agli Artisti, sia per la composizione, offrendo frequenti le commissioni; ma queste Cappelle e queste Corporazioni sono state in parte soppresse o impoverite, e i danari che da esse spendevansi per la Musica, sono stati dal Governo rivolti ed altri usi, o dissipati del tutto. L'esercizio dell'arte musicale è ora adunque ridotto in Italia al puro insegnamento e alla composizione delle Opere per il

Teatro. Trattandosi della esecuzione, vien limitato a ciò che ottiene specialmente alle opere teatrali, oppure alle accademie o concerti particolari; quanto ai compositori di Musica da teatro, sono rarissimi quelli che abbiano tal genio e tal potenza di fantasia da farsi distinguere, quindi da fare avanzar l'arte e cogliere un frutto e un compenso alle loro onorate fatiche. Quelli poi che si dedicano all'insegnamento, distratti continuamente dalle ingrate cure che seco porta l'esercizio di questo ramo della Musica, non possono occuparsi dello studio e della pratica in proprio, e costretti a girare dalla mattina alla sera per dar lezione onde campare la vita, è gran fatto se talvolta compongono qualche Romanza o Cantata, o qualche muta di Variazioni, nelle quali generalmente campeggiano più la difficoltà, la stiracchiatura e lo stento, di quello che il genio, la fantasia ed il diletto.

Ridotta in Italia la Musica a queste misere condizioni, un'altra sventura si minaccerebbe alla medesima, se è vero quanto si legge su' poi giornali, cioè che il Governo (con lo specioso pretesto della libertà d'insegnamento, che in molti casi è più particolare, e limitata a certe classi, di quello che ben intesa in generale, e assoluta) abbia in animo di sopprimere i Conservatorj di Musica. Allora poi quest'Arte sarebbe interamente rovinata fra noi. Quindi con molta giustizia ed opportunità quel genio immortale di GIOACCHINO ROSSINI elevò la potente ed autorevole sua voce contro questo atto che potrebbe chiamarsi una vera sciagura, e quasi direi un vandalismo. In una sua lettera scritta al Cav. Maestro LAURO ROSSI, esimio Direttore degli studj nel Conservatorio di Musica a Milano, e che mi reco ad onore di qui riprodurre per intero, si espresse in termini, che ben *sapranno di sale* a chi di ragione.

« Pregiatissimo Maestro Rossi,

» Niuna cosa potea riuscirmi sì gradita del ricevere i di lei caratteri in un coll'interessante quadro statistico degli

allievi del Regio Conservatorio di Musica diretto da Vostra Signoria da tanti anni con operosità, sapere e passione in modo veramente esemplare, e sebbene non mi fossero ignoti i brillanti resultati ottenuti nei due ultimi decennj, coll'appoggio del quadro suddetto; mi è caro offrire a lei, celebre Maestro, ed agl'illustri Professori che l'hanno così bene secondato, il tributo di simpatie e di lode sincera che partono, *il creda bene*, dal mio cuore.

» Figlio di uno stabilimento pubblico musicale (il Liceo comunale di Bologna) come mi vanto di essere, mi piace dichiararle essere io stato ognora l'amico ed il difensore dei Conservatorj, i quali debbonsi riguardare, non già come culla di genj *essendo dato a Dio solo di farne dono ai mortali* (di rado), ma bensì come un campo provvidenziale di emulazione, come proficuo vivaio artistico onde avvantaggiare le Cappelle, i Teatri, le Orchestre, i Collegi ec.

» Mi è oltremodo dolente il leggere in alcuni rispettabili giornali che sia intenzione del Ministro Broglio l'abolire i Conservatorj di Musica! Ciò che poi mi riesce incomprensibile è, che tale intenzione si deduca dalla (malaugurata) lettera ministeriale pubblicata, e e me diretta! Posso giurarle, caro Maestro, sull'onor mio, che nella corrispondenza tenuta col sullodato Ministro (corrispondenza che verte ognora) non vi fu mai il benchè minimo sentore in proposito Avrei potuto io mai essere in segreto manutengolo di tale sciagura??? Viva tranquillo, e le prometto (nel caso si tentasse quanto sopra) di essere, nella mia pochezza, l'avvocato il più caldo dei Conservatorj, nei quali, mi è dato sperare, non faranno radice i nuovi principj filosofici che vorrebbero fare dell'arte musicale un'*arte letteraria* un'*arte imitativa*, vera filosofica Melopea, che equivale al recitativo or libero, or misurato con svariati accompagnamenti di tremulo, e detti...

» Non dimentichiamo, *Italiani*, che l'arte musicale è tutta ideale ed espressiva, non dimentichi il colto pubblico

l' inclita guarnigione che il DILETTO deve essere la base e lo scopo di quest' arte

Melodia semplice, Ritmo chiaro.

» In mancanza di questi *accidenti* (stile romano) creda pure, Maestro carissimo, che questi nuovi filosofoni (dei quali ella mi fa cenno nella gradita sua lettera) sono semplicemente il sostegno e gli avvocati di quei poveri compositori di musica a cui mancano le IDEE, la FANTASIA!!!

» *Laus Deo* — Mi avvedo di averle dato troppo e lungo la pena di leggermi, mel perdoni. Conti sulla mia simpatia, o le piaccia credermi

Passy de Paris, li 21 giugno 1868.

Suo ammiratore e servo
GIOVACCHINO ROSSINI »

Dio voglia che queste parole franche, giuste, opportune ed autorevoli del gran ROSSINI impediscano al Governo italiano, se pur ne avesse il pensiero, di consumare un atto così dannoso e riprovevole, lo ripeto, il quale ridonderebbe a disonore del paese, e a danno manifesto degli artisti e dell'Arte

(Il Traduttore)

(13) Pag 17 . . . . *essere il Tempo*
Maschio, e femmina il Suon. . .

Vedasi il trattato *De Poematum cantu et viribus rythmi*, che i migliori critici come FRANKENAU, MORHOFIO, DU BOS ec ec. attribuiscono a ISACCO VOSIO. Nella pag 14 della edizione di Oxford fatta nel 1673: *Hinc est, dice, quod Pythagorici, cantum fœminam, rythmum vero marem appellant.*

(14) Pag. ivi. . . . . l'uno
Che ha tempo pari o doppio, e questo sempre
In due moti dividesi, e si appella
Il più perfetto e nobile . . . .

Anticamente le battute in tre tempi si consideravano come la più perfetta, e ciò può osservarsi al capo V del libro XVII

di PIETRO CERONE. Le ragioni, sulle quali fondavasi questa opinione sono sembrate deboli ai moderni, ed ora per misura e battuta perfetta s'intenda quella in due tempi.

(15) Pag. 18 . . . . *il principale*
E più lungo, chiamato Semibreve.

Quantunque si conoscano tre altre figure, che durano più della *semibreve*, e sono la *breve*, la *longa*, la *massima*, queste però sono di poco o nessun uso fra i moderni scrittori, poichè legando molte *semibrevi* continue, si ottiene il medesimo effetto che scrivendo note di maggior durata della *semibreve*.

(16) Pag. 18 *A queste cinque hanno i moderni aggiunto*
Altre arie subalterne . . . .

Oltre le citate nove arie, o modi di regolare il tempo, i *Modernissimi* ne hanno aggiunta varie altre come *Grave*, *Maestoso*, *Affettuoso*, *Sentimentale*, ec. ec., le quali però poco o nulla aggiungono a quanto si esprimeva coi modi già mentovati. Il gusto solo ed il sentimento sono quelli che possono fissare, dopo l'indicazione datane dal compositore, il movimento e la vera espressione conveniente ai diversi pezzi di musica. Un'invenzione moderna, la quale è molto adatta a mantenere costantemente nelle diverse arie il movimento impresso loro da principio, si è il *Metronomo* di *Melzel*, l'uso del quale è facilissimo a praticarsi.

(*Il Traduttore.*)

NOTE AL CANTO SECONDO

(1) Pag 29 *Così ne' Greci antichi un dì produrre*
Poteo la pura e semplice melòde
Un portentoso effetto. . . . .

Siccome nessun Autore greco tratta dell' Armonia nel senso in cui è stata usata da noi, così per comune consenso dei dotti, i Greci non avevano idea del Contrappunto. La loro Musica non era composta che di *melodia*, *unisono* e *antifone*, ossia *ottave*. Essi non conobbero altre consonanze che quelle da noi chiamate *perfette*. Le *terze* e le *seste* non furono da essi adottate. Per conseguenza non potevano avere gran cognizione dell' Armonia. Qual potente ragione per stimare infinitamente superiore la nostra alla musica loro! — Vedi ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*. — A proposito della *Melodia* è da osservarsi, che non vi è autore il quale non raccomandi la buona melodia o cantilena delle parti. Infatti la più sapiente *Armonia*, sebbene tessuta con tutte le regole dell' Arte, quando manchi la melodia, riuscirà sempre una cosa molto noiosa e seccante, e quindi di nessun effetto. Per accertarsi del buon incontro che farà un armonia, mi sembra che il compositore dovrebbe, per quanto è possibile, essere in prima sicuro di quello che potrebbero fare le diverse parti che compongono un' armonia, prese isolatamente fra loro. Se queste parti, udite separatamente, gli daranno una buona melodia e facile ad essere gustata, allora il compositore potrà esser sicuro che l' armonia resultante dalla loro unione sarà di un ottimo effetto. — ROUSSEAU nel suo *Examen de deux principes avancé par M.* RAMEAU, dice: « La *Mélodie* est dans la Musique ce

» qu'est le dessein dans la Peinture. L'Harmonie n'y fait
» que l'effet des couleurs. C'est par le chant, non par les ac-
» cords, que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie.
» c'est le chant seul qui leur donne les effets moraux, qui
» font l'énergie de la Musique. En un mot, le seul physique
» de l'art se rédnit à bien peu de chose, et l'Harmonie ne
» passe au de là »

(*Il Traduttore.*)

(2) Pag. 29. *Ma pur nell' imitar sempre non fia*
Sì perfetta la Musica, che possa
Esprimere ogni affetto o sensazione
Come la prova internamente il core

Nei versi di questi paragrafi, come in altre parti del Poema, dove l'autore parla della Musica, considerata da taluno come arte imitativa, espone delle idee, le quali sono perfettamente all' unisono con quelle accettate anche dall' immortale ROSSINI, e da lui specialmente esposte e caldamente raccomandate ai compositori di Musica in due sue Lettere, la prima cioè scritta al maestro LAURO ROSSI, da noi riportata in altra Nota più addietro, e la seconda diretta al chiarissimo critico dottor FILIPPI, pubblicate ambedue da diversi Giornali italiani nel 1868. — Questa felice conformità nelle idee avvenuta in due Genj, diversi di nazione, e lontani l'uno dall'altro quasi di un secolo, prova, per quanto mi pare, patentemente la verità delle medesime, inculcate dall' YRIARTE, come un principio filosofico e naturale dell' Arte, e praticate dal ROSSINI nelle sue Opere con un effetto splendido ed efficace.

(*Il Traduttore.*)

(3) Pag. 31. *L' allegro canto di gorgheggi adorno.*

Le variazioni di un' Aria son comunemente ornamenti viziosi e di cattivo gusto, ma se sono impiegati con moderazione, possono talvolta ammettersi opportunamente, e in

special modo par esprimere l'allegrezza. In qualunque altra disposizione dell' animo appariscono inverisimili, e non risvegliano altro effetto che l'ammirazione, quando sono eseguiti con bravura.

(4) Pag. 31. *Brillanti scherzi e graziose frasi,*
Capricciosi passaggi essa richiede;

Alla specie di Musica che si descrive in questo luogo danno gl'Italiani il nome di *Scherzo*, e i moderni compositori Tedeschi lo usano con grazia e maestria singolare. Questo consiste principalmente nella simmetria e ritmo distinto della battuta, che quivi si chiama *saltante* per mancanza di altro vocabolo più comunemente accettato, il quale caratterizzi lo stile di una musica vivace, e propria del ballo allegro.

(5) Pag. 33. *¿Chi più di les ne' petti nostri infonde*
Spirito marzial, nobile ardire,
E amor di gloria che a' gran fatti è sprone?

Le Nazioni che si distinguono per eccellenza nella Musica militare sono incontestabilmente l'Austria, la Prussia e la Francia; ma fra queste l'Austria ottiene il primato. A prova di ciò cade in acconcio di citare un fatto riferito da diversi Giornali. — All' epoca della *Esposizione* di Parigi nel 1867, i grandi premj del Concorso internazionale di Musica militare furono guadagnati dall' Austria, dalla Prussia e dalla Francia. Venne però osservato, che mentre la Prussia e gli altri Paesi riunirono in una sola le due migliori Banda che avessero per mandarle al concorso, l' Austria trasse a sorte, fra gli ottanta Reggimenti di linea, quello che doveva mandare la sua Banda militare a Parigi. Da ciò si rileva che la Prussia ebbe due Banda militari di prim' ordine, mentre l'Austria ne ha ottanta, e ciò parmi che basti a provare la superiorità della Musica militare austriaca. Si racconta che l'Imperatore NAPOLEONE III, parlando al Capo Banda austriaco signor ZIMMERMAN, gli diceva: « Ecco il

tipo della Musica militare, ecco l'istrumentazione che converrebbe adottare »

In Italia la Musica usata nella milizia non ha fino ad ora avuta grande importanza, e bisogna convenire che non è ancora giunta al grado che occupa presso le altre nazioni Abbiamo, è vero, in Italia, e specialmente in Toscana, nella Emilia e nel Napoletano, delle Bande militari che meritano molta lode, ma la loro bontà esse le devono in gran parte alle Bande austriache, le quali nel tempo che hanno passato nella Penisola (lascio da parte la politica, della quale non debbo nè voglio occuparmi) non può negarsi che abbiano molto giovato alle nostre Bande con le quali si sono trovate a contatto Difatti, sia nella scelta e perfezione degli strumenti, sia nello spirito delle composizioni per quel carattere maschio e vigoroso di cui sanno improntarle i Tedeschi, sia per la precisione e per l'accento *marcato* nella esecuzione, le Bande austriache hanno modificato notabilmente le nostre e si può dire che le abbiano riformate Di tale riforme si sono maggiormente giovate le Bande militari Toscane, le quali furono dirette in prima dal celebre Professore PIETRO MATTIOZZI, quindi allorchè di queste dall'egregio suo figlio Cav Professor RODOLFO (ora dimorante a Parigi, dopo essere molto distinto in Germania ed in Francia per le sue composizioni musicali), ed altre dall'eminente Professore ENEA BRIZZI, nome caro ed onorato nella musica strumentale Queste Bande, in seguito alla fusione politica, e con la loro variata dimora nelle città principali della Penisola, hanno grandemente influito a perfezionare le Bande delle altre Provincie Italiane, e specialmente quelle della Emilia e di Napoli Ma, lo ripeto come una verità innegabile, le Bande austriache sono il vero tipo della Musica militare Non già che noi Italiani non abbiamo un sentimento squisito al pari dei Tedeschi per gustare quella energia e quel vigore che deve distinguere la Musica usata nella milizia, ma il modo di strumentare che hanno i Te-

deschi, quel carattere brillante ed energico che sanno imprimere alle così dette *Marce*, composizione principale della Musica militare, noi Italiani non lo abbiamo ancora totalmente acquistato. Meritano quindi molte lode i citati Professori BRIZZI e MATTIOZZI, i quali avendo profondamente studiato il metodo di strumentare dei Tedeschi e degli Austriaci, ed applicando questi loro studj alle Bande civili e militari delle quali furono direttori, le hanno molto perfezionate, e con l'aggiunta di strumenti nuovi e migliorando gli antichi, hanno ottenuto una massa armonica di suoni, i quali infondono spirito marziale e nobile vigoria in chiunque le ascolta. Una felice occasione si è ora offerta al Professore BRIZZI dalla splendida generosità del Cav. Comm. e Conte FEDERIGO DE LARDERELL. Questo dovizioso Signore ha creato nel villaggio di *Larderello*, del quale è proprietario in Toscana, una Banda di più che 50 individui, affidandone al BRIZZI l'insegnamento e la direzione, e quel che è molto importante dandogli ampia facoltà per ciò che concerne la spesa. In tal modo la Musica, aiutata potentemente dalla opulenza, potrà ottenere degli ottimi resultati, i quali ridonderanno a vantaggio dell'Arte, e saranno molto onorevoli pel Mecenate e pel Direttore.

(*Il Traduttore.*)

(9) Pag. 39 *Il trillo solo ed il mordente adopra.*

I Professori curiosi potranno consultare intorno al *trillo* ed al *mordente*, ed altri ornamenti del canto, quello che scrive GIOVAN BATTISTA MANCINI nel suo libro intitolato *Riflessioni pratiche sul Canto figurato*, e principalmente all'articolo X, pag. 155 e seguenti della terza edizione pubblicata a Milano nell'anno 1777.

NOTE AL CANTO TERZO.

(1) Pag 43 *Consorsi, o voi, che rigidi, orgogliosi*

Non sono mancati scrittori, che abbiano vituperata la Musica, tacciandola di arte frivola, inutile, di poco decoro ed anche dannosa. TOMMASO GARZONI nel suo erudito libro italiano intitolato *La Piazza universale di tutte le Progressioni del Mondo*, Discorso 42, si prese la briga di raccogliere e confutare ampiamente le opinioni dei nemici della Musica, quindi non sembrerà oziosa in questo luogo la difesa di essa, affinchè quelle persone male organizzate, delle quali si parlò nella Prefazione a questo Poema, diano almeno ascolto alla ragione, giacchè lo negano all'Armonia.

(2) Pag 45 *Delle cadenze musicali al grato*
E potente dominio ancor soggetti
Legislatori ed elevati prenci,
E valorosi capitani e forti,
E severi filosofi vedremo

Fra i Sovrani viventi in Europa (per tacere dei molti de' tempi andati) i quali amano, e specialmente coltivano in qualità di esimj Dilettanti la Musica, vanno distinti

S. M. il SULTANO ABDUL AZIS Imperatore dei Turchi.
S. M. LUIGI I Re di Portogallo
S. M. LUIGI II Re di Baviera

I giornali dicono, che il Sultano chiese ed ottenne dal Cardinale ANTONELLI che gli fosse inviato in Turchia, per

averlo alla sua corte, un celebre maestro di musica Romano, il quale è molto considerato e generosamente ricompensato da S. M.;

Che il Re di Portogallo è dotato di una bella voce, e coltiva con molto amore la Musica. Che essendo, or sono circa quattro anni, a Parigi si recò a Passy nella Villa del Maestro ROSSINI, e da lui accompagnato al piano-forte, cantò egregiamente un' aria del *Trovatore*, e fu moltissimo applaudito anche dal Maestro VERDI, che si trovava presente. Che S. M. si degnò ripetere le sue visite all' immortale Maestro, ciò che dimostra la sua passione per l' arte, ed il sommo pregio in cui tiene CHI l'ha esercitata con tanto lustro e decoro, come è ROSSINI;

Che infine anche il Re di Baviera, quando si riposa dalle cure del Regno, si trattiene spesso col suo Maestro di Musica, il quale gode e viene onorato di uno speciale predilezione del suo Sovrano.

I sullodati regnanti favoriscono, come è noto, e proteggono la Musica nei loro Stati, e le principali Celebrità artistiche della medesima vengono da loro predilette, e generosamente ricompensate.

Anche i più rinomati filosofi dell' antichità, come PLATONE ed ARISTOTILE, non cessarono mai di esaltare i pregi della Musica e d' inculcarne lo studio. Tal suggerimento ebbe tanta forza presso gli antichi, che è stento si trovava fra la gente colta, chi ne fosse digiuno. La Musica s'impiegava non solo negli spettacoli, ma non vi erano conviti, nozze o funerali dove la medesima non avesse luogo. E se un uomo, per quanto dotto, non fosse stato almeno mediocre conoscitore di Musica, non solo non era stimato, ma anzi veniva infamato. È noto, che TEMISTOCLE invitato una volta, fra la gioia di un convito a suonare la lira, per essersi rifiutato, fu tacciato di uomo rozzo ed ignorante. *M. T. Quint Istit orat., Lib. I.*

(*Il Traduttore.*)

(3) Pag. 45. . *E come Celti, Egizj, Arabi, Assiri,*
E Persiani e Chinesi e Turj infine
La scienza musicale han per divina.

La Musica di tutte queste Nazioni, come quelle che sono le più lontane dallo incivilimento, consiste più nello strepito che in un canto piano, naturale e ben condotto, ed i loro strumenti sono in generale, più fragorosi, che dolci e soavi. Vedi FERRARIO, *Costume antico e moderno*

(*Il Traduttore.*)

(4) Pag. 47 *Di Salomone entro l'immenso Tempio*
Di Cembali e Kinori al fragoroso
Concorde suono . . . .

Chi desiderasse una notizia individuale di questi ed altri molti strumenti musicali degli Ebrei, potrà leggere con utilità le curiose investigazioni del P. MARTINI nel primo tomo della sua *Istoria della Musica*, e quelle pure dell'Abate MATTEI in varie *Dissertazioni* con le quali illustrò la sua elegante *Traduzione de' Salmi* in verso italiano; il *Gabinetto* del P. FELICE BONANNI, e la *Dissertazione* latina di FRANCESCO BIANCHINI, *De tribus generibus instrumentorum Musicæ veterum organicæ*

(5) Pag. 112. *Di ben cento contor le voci unendo,*
A JEHOVAH . . . .

Paralipomeni, lib. I, cap. 15, 16, 23, 25. Da questi ed altri capitoli della Bibbia rilevasi, che presso gli Ebrei la Musica era coltivata anche dalle donne. Il canto della profetessa Debora, la figlia di Iefte, che andò incontro al padre vittorioso con tamburini e danze, ce lo provano. Si può credere ancora che le donne fossero ammesse nelle cerimonie religiose, perlochè leggesi al cap. 15 dell'*Esodo*, che nel passaggio del Mar Rosso, Mosè e i figli

d'Israele cantarono un Inno a Dio, e che alla testa dei cantori vi era Mariam la profetessa, sorella di Aronne, e tutte le donne seco lei con tamburini e timpani. Gli Ebrei impiegarono ancora la Musica nei banchetti, nei funerali e nelle feste della Raccolta istituite da Mosè. I Leviti animavano i combattenti alla battaglia con le voci e con le trombe, destinate alcune volte a spaventare il nemico. Tale fu ancora l' ufficio de' Bardi presso gli antichi Celti.

(*Il Traduttore.*)

(6) Pag. 47 *Infra i tre canti che a tal fine impiega,*
Quel che piano si chiama oppur corale...

Fra il *Canto piano*, sulla cognizione del quale sembra non possa restar dubbio, dopo la descrizione che si fa di esso in questo luogo, ed il *Canto da Organo*, che a rigore s'intende esser quello che ammette i più brillanti e artificiosi ornamenti del Contrappunto (come accade, per esempio, nelle Messe cantate solennemente a molte voci con orchestra), evvi un canto *ritmico*, che partecipa di amendue, quale è quello degl' *Inni* e delle *Sequenze*, quindi è che, senza esser composto come il *Canto da Organo*, e più variato del *piano* o *corale*, conforme si descrive in altri versi di questo Canto, col nome di *Canto figurato*.

Il P. FR. PAOLO NAZARRE nella sua *Scuola Musica*, tom. I, lib. 2, cap. 19, lo chiama *Canto misto*. Altri poi, che sembra non ammettano questa distinzione, lo confondono generalmente col *Canto da Organo*, usando come sinonimi i nomi di *Canto da Organo* e *Canto figurato*. La differenza però che si fa in questo luogo fra i suddetti tre canti, è fondata sulla opinione e sulla pratica di coloro che parlano con esattezza, quindi udendo cantare, per esempio, l' Inno *Pange Lingua*, nessuno che sia intelligente dirà che questo, a rigore, sia *Canto da Organo*, nè meno *Canto piano* puro, ma bensì *Canto figurato*.

(7) Pag. 48 . . . . *e ad esse*
Le cinque varietadi applica e volge.

Le feste della Chiesa Cattolica sono di *prima* o di *seconda classe*, o *doppie maggiori*, o *doppie minori* o *semidoppie*. Nelle più solenni si usa un'aria più lenta che nelle altre, e queste cinque varietà di movimenti possono corrispondere a quelle delle cinque arie, *Largo* cioè, *Adagio*, *Andante*, *Allegro* e *Presto*.

(8) Pag. 49 . . . . *al Damasceno*
Giovanni, in Oriente i gravi canti
Dettasti . . . .

È noto che in Occidente restaurarono il Canto ecclesiastico SANT'AMBROGIO e SAN GREGORIO, e in Oriente SAN BASILIO, ma non è ugualmente certo che altrettanto vi contribuisse SAN GIOVANNI DI DAMASCO. L'Abate MARTINO GERBERTO nella sua opera stimabile *De Cantu et Musica Sacra*, illustra questo ed altri punti molto importanti nella storia della Musica. Vedi tom. II, cap. 1.

(9) Pag. 50. *E ventisette note hanno fra tutti.*

La estensione totale delle voci umane, dal profondo del Basso fino all'acuto del Soprano, suol variare a seconda della estensione straordinaria delle voci di alcuni cantanti; ma regolarmente si osserva che non suole oltrepassare le ventisette note piene, e bene intonate.

(10) Pag. 51. *Ma alcuni propri son del Tempio, come*
L'Arpa, il Fagotto e il Contrabbasso, aggiunti
Dall'uso al canto sacro. . . . . . .

I moderni usano ancora il *Trombone*, il *Fagotto*, la *Fisarmonica* e l'*Armonium*. Questi due ultimi strumenti sono stati inventati dai Tedeschi, e per la proprietà che hanno

di filare la voce, si prestano assai bene al canto da Chiesa, come altri strumenti, che non disdicono alla severità del Canto ecclesiastico

(*Il Traduttore.*)

(11) Pag 51 *E che al Tempio, degli altri a preferenza Sacrato fu, dell' Organo io favello.*

L' invenzione dell' Organo è antichissima Si trova scritto che *Tesibio*, nativo di Ascrea nella Beozia, di professione barbiere, e maestro di *Jerone*, matematico alessandrino, fu inventore dell' *Organo idraulico*. Di questo fu creduto inventore anco *Archimede*, ma sembra più probabile che egli non facesse altro che perfezionarlo (Vedi *Comm. sul libro dell' anima di Tertull. di* FILIPPO LE PRIEUR, cap 14.)— Si è anche creduto da molti, che l' *Organo idraulico* suonasse a forza d' acqua, ma è più probabile che per mezzo dell' acqua si alzassero i mantici, giacchè a forza di fiato soltanto le canne possono render suono. Quando poi fu trovato il mezzo di alzarli diversamente, fa detto *Organo pneumatico*. (Vedi LICHENTHAL, *Dizionario Musicale*.)— Il primo ad introdurre l' Organo nelle Chiese fu il pontefice VITALIANO I, come dice il PLATINA nelle *Vite dei Pontefici Romani*. Si legge ancora che nell' anno 757 l' imperatore *Costantino* inviò in regalo a PEPINO detto il *Piccolo*, padre di CARLO MAGNO, un Organo, che per la sua perfezione e bellezza era molto famoso (Vedi *Annali di* EGINARDO, *De Gestis Pepini Regis ad annum 757*): *Constantinus Imperator Pepino Regi multa misit munera, interque et Organa*, ec. Ma siccome anticamente chiamavasi Organo qualunque strumento musicale, così non si sa per certo se quell' *Organo* debba interpretarsi per un Organo presso a poco simile ai nostri, oppure per diversi strumenti. Il certo si è che l' Organo seguitò ad essere usato nelle Chiese, ed ebbe molti perfezionamenti, in special modo dagl' insigni fabbricatori italiani di questi istrumenti, come gli ONOFRIO e i SERASSI

di Bergamo, ed altri molti.[1] Nel secolo attuale poi è stato perfezionato in modo, che nulla resta a desiderare.

(Il Traduttore.)

(12) Pag. 52 . . . . *e non ritrovi unita*
Nel Violoncello del Sopran la voce,
Nè l'hai nel Contrabbasso o nella Viola,
Nè il Violin basso può dar perfetto.

Il *Violoncello* suol salire fino a toccare alcune note dei bassi del Soprano: il *Violino* o la *Viola* scendere ad alcuni suoni medj del *Violoncello*, e questo ad alcuni del *Contrabbasso*, ma non havvi strumento, che a un tempo stesso possa comprendere, tanto completamente come l'*Organo* e il *Clavicembalo*, tutti i suoni, che ordinariamente comprendonsi nella scala dei Soprani ed in quella dei Bassi.

(13) Pag. 53. *Tutte specie però che ognuno accoglie*
Come accessorie della Chiesa al canto,
Che son per sfarzo unicamente usate;
Ma lo stil da Teatro imitan sempre.

Ai giorni nostri la Musica da Chiesa ha perduto, in generale, gran parte di quel carattere severo che si conviene al Santuario. Vi si sono introdotti dei passi teatrali, usando sovente le così dette *Cavatine*, le quali in fondo poi altro non sono che arie profane con un ritmo sfacciatamente *marcato*, e con ghirigori contrari affatto alla dignità della Musica ecclesiastica. Anche ai tempi di Salvator Rosa si rimpiangeva questo abuso, talchè nelle sue Satire così egli lagnavasi, che il *motivo* e la *cabaletta* teatrale avessero fatto udire nella Chiesa

«Cantare in sulla Cetra il *Miserere*
E con stile da farsa e da commedia.»

---

[1] Anche la Toscana conta alcuni distinti fabbricanti di Organi, e sono i Signori Danti a Firenze. — Agati a Pistoia. — Tronci a Pistoia. — Lanzi a Siena. — Paoli a Empoli. *(Il Traduttore.)*

Tale abuso nasce in primo luogo dalla brama di lusingare più che altro l'udito ed il gusto, talvolta capriccioso delle moltitudini, di quello che conciliare la devozione dei Cristiani a venerare silenziosi e raccolti i misteri che si celebrano nel Santo luogo. Secondariamente dalla imperizia che hanno in generale i compositori di Musica da Chiesa della lingua latina, dimodochè raramente intendono quelle parole che rivestono con il canto. Si è notato che qualche sedicente Maestro, il quale, dovendo porre in musica quel versetto *Illuc producam cornu David*, fece sentire una *sortita* di corno da caccia, che fece ridere tutti gli ascoltatori. Un altro armonizzando il versetto: *A facie tempestatum famis*, fece pompa di una musica adatta ad esprimere una tempesta, e così via discorrendo. Quindi l'Autore della vita di Benedetto Marcello ha tutta la ragione di dire: « Che le Chiese saranno necessariamente servite assai male, fino a tanto che il nobile ufficio di comporre in materie sacre si lascierà in mano di persone prive in tutto di lettere, e quel che è peggio, venali, che è quanto dire obbligate dal desiderio e dal bisogno di conformarsi alle sciocchezze del popolo ed a secondare la sua cieca volubilità, anche a dispetto del buon senso lor proprio, quando, a sorte, alcuna parte ne conservino. Oh se vi fossero ai tempi nostri gli Edili! »

(*Il Traduttore.*)

(14) Pag. 53. . . . . *Oh quanto estolli,*
Antica Ispana Chiesa, i vanti tuoi!

La rivoluzione politica in Ispagna, e le leggi generali di disammortizzazione, unite alla soppressione delle Corporazioni religiose, non poterono a meno di scalzare profondamente, e a un tempo quasi distruggere, i fondamenti sui quali innalzavasi lo splendore della Musica religiosa.[1] An-

[1] Quello che si dice qui della Spagna, relativamente alla decadenza della Musica ecclesiastica per la soppressione delle Corporazioni religiose, può eventualmente applicarsi ora anche alla nostra Italia. Se questa classica Terra

ticamente le Cattedrali, le Collegiate e i Conventi mantenevano scuole di Musica, dalle quali uscivano professori eminenti che popolavano tutte le Chiese di Spagna, ed anche le estere. Roma stessa toglieva alla Spagna, per impiegarli nella sua Cappella Sistina, i grandi maestri ENCINA, MORALES, VICTORIA ed altri Compositori, emuli del celebre PALESTRINA. Al giorno d'oggi il Clero regolare è quasi scomparso, e con esso disparvero le sue Scuole musicali; e il Clero cattedrale, per l'innanzi così ricco e potente, è privato delle sue ricchezze e ridotto a pensioni, che appena gli consentono di mantener con decoro piccole e ristrette Cappelle di Musica, e che bastano a stento a soddisfare le più perentorie necessità del culto, per ciò che riguarda la parte musicale. Questi fatti, uniti alla clausula del Concordato, che esclude i secolari dai Magisteri della Cappella, sono la causa di sì deplorabile decadenza dell'Arte lirico-religiosa. Esistono, ciò non di meno, tuttora in Ispagna molti organisti valenti, e molti celebri Maestri di Musica religiosa, e particolarmente il gran maestro Direttore della Cappella Reale Don ILARION ESLAVA, il quale, alle sue profonde ed estese cognizioni, unisce una costanza a tutta prova nell'affaticarsi e sollevare dalla sua prostrazione l'Arte musico-religiosa, del che dà esempi degnissimi ed eminenti pei quali può acclamarsi altamente benemerito dell'Arte. ESLAVA fondò l'insegnamento dell'Organo nel *Conservatorio* di Madrid, gettando così i fondamenti di un'ottima Scuola. Egli è inoltre professore di Contrappunto nel suddetto Stabilimento, e dalla sua Scuola si vedono uscire annualmente eccellenti Discepoli. L'ESLAVA pubblicò una esatta e rigorosa *Antologia* delle opere di Musica religiosa. Diè alle stampe un Corso completo di *Solfeggio*, ed uno pure di *Composizione*, amendue di un merito assai distinto. Fece

peraltro la Provvidenza collocò Roma, centro e sede della Religione Cattolica, nella quale come in un Palladio inviolabile, manifestamente protetta da Dio, potrà conservarsi in tutto il suo splendore la Musica Religiosa.

un' opera sull' Organo, ed è autore di molti componimenti di Musica ecclesiastica, nei quali risplendono il talento ed il genio, con cui seppe affratellare la scienza religiosa e castigata delle opere antiche con la tonalità ed il gusto moderno, senza cadere per nulla nel modo manierato dello stile teatrale. Don ILARION ESLAVA può e deve considerarsi come la vera personificazione della buona Musica religiosa, poichè dal suo esempio e dalla sua scuola si vedono giornalmente tali frutti, i quali serviranno ad elevar di nuovo la Musica da Chiesa in Ispagna a quell' altezza ed importanza che si ebbe un tempo, e che si merita di conservare nel mondo civilizzato.

Egli è inoltre debito di giustizia il fare una menzione onorevole del progresso che si nota in Ispagna da alcuni anni a questa parte, come nella musica da Chiesa, così ancora in quella puramente istrumentale. Questo progresso, oltre al sullodato maestro ESLAVA, devesi particolarmente alle Società del *Quartetto* diretta dal rinomato e giustamente celebre professore di Violino e compositore DON JESUS DE MONASTERIO, come pure alla Società *Artistico-musicale di Mutuo Soccorso* La prima celebra annualmente un certo numero di Concerti nei quali si eseguiscono Opere talvolta religiose, tal altre istrumentali di Autori classici stranieri ed anche Spagnuoli Nell' anno 1865[1] venne eseguito un *Mottetto* di MORALES del secolo XVI, un *Villancico* o *Responsorio* di MATTIAS VIANA del secolo XVII, due opere di ESLAVA, ed una *Marcia funebre* composizione del signor MONASTERIO.

Il pubblico assennato, e in generale i Professori e specialmente i giovani Compositori, si vanno abituando e distinguere con giusto criterio il vero genere ecclesiastico da quello falso che ascoltano con frequenza nelle Chiese di Madrid, dove, ad eccezione della Cappella Reale, vengono co-

[1] Fu appunto nell'anno 1865 che vennero comunicate al Traduttore di questo Poema le notizie sullo stato della musica in Ispagna, le quali non poterono, per diverse circostanze, venir pubblicate che in questo anno

munemente eseguite Opere, le quali non hanno di religioso altro che la parola. Anche nella parte didascalica dell' arte, si è molto progredito in questi ultimi dieci anni. Tutto questo, che va unito alle naturali e buone disposizioni degli Spagnuoli per l' Arte, fa nutrire una fondata speranza che essa possa sempre più prosperare, specialmente se le turbolenze politiche, sempre contrarie e fatali allo sviluppo ed al progresso delle Arti Belle, non vengano a disperdere e ritardare quei vantaggi che si sono acquistati fino ad ora. Le timide Muse fuggono sempre dal torvo cipiglio di Marte! — Queste sullodate società non contano che nove anni di vita.

(*Il Traduttore*)

(15) Pag. 53 *Di Patiño, Roldan, Garcia, Viana.*

Il disegno di un Poema, il quale non deve degenerare in pura narrazione storica, non permette che si citino quivi i molti insigni Maestri di Cappella che hanno fiorito, e che fioriscono tuttora in Ispagna, e perciò si fa unicamente menzione di alcuni degli antichi i quali sono: CARLO PATIÑO, GIOVANNI ROLDAN, VINCENZO GARCIA, MATTIA GIOVANNI VIANA (che passa inventore del *Basso Continuo*) FRANCESCO GUERRERO, LUIGI VICTORIA, MATTIAS RUIZ, CRISTOFORO MORALES, SEBASTIANO DURON, DON ANTONIO LITÈRES, DON GIUSEPPE DI SAN JUAN, e DON GIUSEPPE NEBRA.

(16) Pag. [illegible] *Con quanto sel le tue ricchezze spandi.*

Un curioso e celebre Maestro ha calcolato che soltanto nelle Chiese cattedrali della Penisola Ispana, nelle quali erano mantenute Cappelle formali, s' impiegavano annualmente più di 400,000 ducati di rendita fissa per sovvenire la Musica consacrata al culto divino, senza contare gli emolumenti di ciascun Maestro nelle feste particolari, i quali in Madrid si assicura che ascendevano a circa 20,000 pesi annuali, cioè a circa 100,000 franchi.

(17) Pag. 57 *Così al più degno l' onorato premio*
Con equitade e con decoro è dato.

I posti, nella Cappella Reale, continuano anche adesso ad essere aggiudicati per concorso. In tal modo ottenne il suo posto il signor ESLAVA, come l' ottengono i più, ciò per altro non toglie che in detta Cappella vi siano alcuni individui, quantunque pochi, i quali la Regina credette dispensare dal concorso in virtù della celebrità che si erano acquistata, ma queste non sono che rare eccezioni alla regola generale stabilita per i concorsi nella Cappella del Palazzo di Corte.

(Il Traduttore)

(18) Pag. 101 *Così primeggia e prospera in quel centro*
Di sonatori di strumenti il coro

L' Accademia di Musica che esiste attualmente a Madrid porta il nome di *Conservatorio di Musica e Declamazione*. Esso venne fondato, or son molti anni, dalla REGINA MARIA CRISTINA DI BORBONE ad imitazione di quelli d' Italia e di Francia. In questo *Conservatorio* si pratica l' insegnamento dell' Arte nel modo stesso che si usa in quasi tutti i principali Conservatorj d' Europa. Fra i professori che si distinguono attualmente in quello di Madrid meritano speciale menzione

DON HILARION ESLAVA
DON EMILIO ARRIETA

Professori di Contrappunto e Composizione;

Di Organo DON ROMAN TIMENO
Di Piano-forte DON MANUEL MENDIZABAL
Di Flauto DON PEDRO SARMIENTO
Di Clarinetto DON ANTONIO ROMERO
Di Fagotto DON CAMILO MELLIEZ
Di Violino DON JESUS MONASTERIO
Di Contrabbasso DON MANUEL MUÑOZ
Di Arpa DOÑA TERESA ROALDES

I metodi che si adottano per l'insegnamento sono i migliori conosciuti in Europa, oppure scritti appositamente, come quello per il *Solfeggio e Composizione* di DON HILARION ESLAVA; *per l'Organo* di DON ROMAN TIMENO; *per Clarinetto* di DON ANTONIO ROMERO, ed altri.

(*Il Traduttore*)

(19) Pag. 57 *Sì, CARLO vi protegge, egli vi stima.*

CARLO IV, Principe delle Asturie, Re di Spagna all'epoca in cui fu pubblicato dall'YRIARTE questo Poema (1788)

(*Il Traduttore*)

NOTE AL CANTO QUARTO

(1) Pag. 65. . . . . *allora invece*
D'esser cantato, si leggeva.. . . . . .

È un fatto che i Greci ed i Latini cantavano i loro versi costantemente, e per questo cominciavano i loro Poemi dicendo con proprietà: *Io canto*. Noi moderni conserviamo il costume di cominciare i nostri nello stesso modo, soltanto per imitazione degli antichi; e se non fosse che la pratica già ricevuta ci autorizzasse a questo, dovremmo scusarcene, perchè, quantunque noi recitiamo o declamiamo i versi con qualche differenza dalla prosa, noi non gl' intoniamo in modo da poter dar loro il vero nome di canto.

(2) Pag. 69. *Il celebre Jomelli, che il Sebeto*
E Italia tutta al suo morir rimpianse.

Conviene dare in questo luogo qualche notizia di questo famoso Compositore, a fine di giustificare il motivo pel quale si è posta in sua bocca la descrizione della Musica

teatrale, e a tale scopo toglieremo qualche cosa da ciò che scrisse l'erudito Abate MATTEI nella relazione delle esequie solenni celebrate in Napoli a quel Maestro il giorno 11 novembre 1774, la qual relazione trovasi inserita alla fine del tomo II della sua opera: *Saggio di Poesie Latine e Italiane*, pag. 268.

«NICCOLA JOMELLI nacque in Atella nel regno di Napoli nel 1714, e morì in Napoli stesso ai 28 di agosto del 1774. Si distingueva per la soavità del suo tratto, e principalmente per la sua moderazione nel giudicare dei suoi colleghi, encomiandoli sempre, sebbene alcuni di loro non usassero con esso lui della stessa moderazione. La sua istruzione non si limitava soltanto alla professione della Musica, ma scriveva qualche cosa anche in verso con sufficiente buon gusto. Oltre aver fatto uno studio profondo della Musica pratica con il famoso LEONARDO LEO, aveva studiato i fondamenti della teoria in Bologna sotto la direzione del celebre P. Maestro MARTINI, al quale non isdegnò di assoggettarsi quantunque avesse già composto dei drammi con felice successo nei migliori teatri. Dopo essere stato Maestro di uno dei Conservatorj di Venezia, ed aver servito pure nella chiesa di San Pietro a Roma, passò, chiamato, alla Corte del duca di Wittemberg, dove rimase per molti anni, trattato con molta distinzione e ricompensato generosamente da quel principe. Il Re di Portogallo, quantunque non lo chiamasse mai a Lisbona, gli assegnò una pensione piuttosto grande; senz' altro obbligo che quello d' inviargli copia di tutto ciò che scriveva. Ritiratosi poi a Napoli, per cagione della malattia di sua moglie, passava tranquillamente la vita, abitando il più del tempo nell' amena sua villa vicino ad Aversa.

Le sue composizioni rimasero come eterno monumento della sua bravura; ma non bavvene molte in Italia, perchè, avendo in animo di tornare in Germania, lasciò tutte le sue carte a Stuttgard, e il duca di Wittemberg le conservò ge-

losamente come un tesoro. Procurò Jomelli di distinguersi dagli altri con uno stile totalmente suo: la sua fantasia era feconda, ed i suoi voli sempre lirici e pindarici, passando da un tono ad un altro in un modo nuovo e dottamente irregolare. Scrisse infinite Opere, perchè era quasi improvvisatore, e ciò che è più strano, solea peccare per troppo artificio e difficoltà, difetto più proprio di chi scrive poco con molto studio e timore, di quello che di chi scrive impetuosamente e all'improvviso. Così quello stesso artificio e difficoltà delle opere sue, che gli ottennero il plauso degl' intelligenti, gli fecero talvolta perdere nel teatro quello del pubblico. Una Musica legata com' è la sua, e che richiede grande unione, esecuzione eccellente, e silenzio nell'uditorio, non poteva far effetto negli animi disdegnosi e difficilmente contentabili degl' Italiani, che dicono essere la Musica di GLUCK, di JOMELLI, di BACH, di HASSE ec. ec. aspra e di un genio tedesco, gustando più le *Barcarole* di Venezia e quello stile più ridondante di fiori e foglie che di frutti, oltre di che in quasi tutti i teatri d'Italia, regnando confusione, non si attende all' azione del dramma, e in mezzo alla distrazione delle conversazioni, appena si ottiene silenzio in qualche aria d'importanza. Venne JOMELLI a Napoli e scrisse l'opera dell'*Armida*, e, ossia perchè si contenne alcun poco, ossia perchè i cantanti erano per verità molto bravi, e con la buona esecuzione rendevano facile ciò che era difficile, ebbe l'*Armida* il più compiuto successo, tanto presso i dotti che presso il volgo. Compose di poi il *Demofoonte*, allontanandosi un poco dal gusto popolare, e senza dispiacere al volgo, piacque ai dotti quanto l'*Armida*. Non senza qualche imprudenza scrisse poi *La Ifigenia* con uno stile più elevato e squisito: il popolo rimase scontento, sebbene, a dir vero, ciò accadde perchè molti fra i cantanti, i quali avevano avuto poco tempo per provare l'opera, terminata da JOMELLI nel giorno medesimo in cui doveva andare in scena, la eseguirono molto

male. Dopo poche sere cessò di essere rappresentata quell'opera che oggidì si ammira, che corre a correrà per tutti i clavicembali come superiore alle antecedenti, ma questo sono le capricciose alternative del Teatro Se ne attristò il JOMELLI, e poco dopo lo assalì un accidente di apoplessia. Ristabilito dappoi, scrisse, sebbene infermiccio, una *Cantata* per celebrare il parto della regina di Napoli, nella qual *Cantata* vi sono pezzi ammirabili di musica, e l'ultima sua opera fu il *Miserere* a due voci posto in verso italiano dal prelodato signor MATTEI. »

Lo scrittore, dal quale si sono estratte queste notizie, quantunque fosse amico intimo di JOMELLI, si spiega con imparzialità, ed è senza dubbio di molto peso il suo voto in materie di gusto musicale, non solo per avere egli scritta una giudiziosa *Dissertazione sopra la filosofia della Musica*, come perchè nella sua traduzione dei Salmi ha data prova di gran maneggio e delicatezza nella poesia propria del canto.

(3) Pag 97 *Lungi ogni dubbio, o miei Colleghi, ei disse,*

Le varie opinioni ed i partiti di alcune Nazioni europee sulla preferenza nella Musica, hanno occasionato dai tempi andati fino ai giorni nostri contese tali da intimorire e confondere colui, il quale, senza prescindere dalle medesime, intende pronunziare un giudizio favorevole o contrario a qualcuna di quelle Nazioni. L'Autore di questo Poema ha opinato che senz'ombra di passione, Spagnuoli, Italiani, Francesi e Tedeschi, meritino elogi differenti per aver ottenuto il primato in diversi rami della scienza musicale. La Spagna ha prodotto i più sapienti ed ingegnosi maestri di Musica ecclesiastica, alcuni dei quali sono nominati nel Canto III, e molti più potrebbe citarne quegli che si proponesse di scrivere la Storia della Musica in Spagna. I Tedeschi ed i Boemi si sono distinti modernamente nella musica strumentale, dando al loro stile robusto ed armonico

la grazia e soavità espressiva dell'Italiano. Sono ben conosciuti nel genere sinfonico HAYDN, VANHALL, SCHWINDL, GASMAM, JUAN, CARLO e ANTONIO STAMITZ, BACH, WAGENSEIL, FILTZ, CONNABICH, CRAMER, TOESKY, VANMALDERE, KAMMEL, CAMERLOCHER, SCHMIDT, DETTERS, ASPLMAIR, HUEBER, o HUBER o OBER, MISLIWECECK (i quali hanno pure composto con incontro Musica vocale), ed altri molti di merito non inferiore, i nomi dei quali per la loro difficoltà e durezza nella pronunzia spagnuola (*molto più lo sarebbero nella italiana*) non si sono nominati nei versi della divisione quinta del V Canto, destinato ad elogiare i Compositori tedeschi. Dall'altra parte, e chi ignora quanto sia avanzata la teorica in Francia per le opere di MARSENIO, SAUVEUR, BURETTE, NIVERS, BLAINNEVILLE, RAMEAU, DALAMBERT, ROUSSEAU, SERRE, ROUSSIER, BALLIÈRE, MERCADIER, TOMARD, BETHIZY, LA FAGE, FÉTIS, ec. ec., e tanti profondi investigatori, come dei fondamenti, così della storia della Musica? E finalmente, qual Professore o Dilettante ha più necessità di scorrere la sua memoria per formare facilmente un catalogo prolisso di famosi italiani maestri di Musica teatrale?[1]

Per tanti giusti motivi si può affermare, senza far torto a nessuna di queste Nazioni, che corrisponde una gloria (non esclusiva, ma sibbene molto distinta) alla Spagna per la Musica ecclesiastica, all'Italia per quella da Teatro, alla Germania per la strumentale, ed alla Francia pei dotti scritti con i quali ha illustrato la parte teorica dell'Arte.

(4) Pag. 87 *Che se la Spagna un memorando esempio*
Del Santuario nel cantar sublime
A noi presenta. . . . .

Questa distinzione del genere di Musica pel quale sono celebri le quattro Nazioni rammentate dall' Autore in que-

---

[1] Ecco, per ordine alfabetico, i nomi dei principali Maestri Italiani me-

sto luogo, mi sembra giusta, e tale forse la riconosceranno anche i più schifiltosi, sebbene in fatto di Musica da Chiesa la nostra Real Cappella de' Pitti possedesse un archivio ricchissimo di Messe di **HAYDN**, di **MOZART**, di **KROMMER** e di altri insigni Maestri tedeschi, lo che sta a provare che anche in Germania si è composto, e forse si compone tuttora, musica buonissima da Chiesa. Sono pure in Italia non pochi Maestri, e specialmente quelli della cappella Sistina a Roma, i quali, cominciando dal celebre **PALESTRINA**, possono fornire una splendida prova che in Italia, come vien dimostrato in altre note, nacque e si perfezionò la Musica da Chiesa, e che fra noi non sono mancati, come non mancano al presente eccellenti Compositori in questo ramo dell'Arte. Tuttavia la protezione grandissima che si accordava a questo genere di musica, e le spese ingenti che si facevano in altri tempi in Ispagna per mantenere il lustro della Musica ecclesiastica, sono un sufficiente motivo per credere

dorni i quali, oltre quelli di più antica data già nominati nelle diverse Note a questo Poema, si sono distinti e si distinguono per le loro Opere teatrali prodotte sulle diverse scene d'Italia. Se qualcuno di Essi fosse stato dimenticato, il Traduttore lo prega a non attribuirglielo a mancanza di stima, ma a semplice inavvertenza per non conoscere od avere dimenticato il di Lui nome.

Albini Francesco Maria, *di Bologna.*
Apolloni Giuseppe, *di Vicenza.*
Butera Andrea, *di Palermo.*
Buzzi Antonio, *di Roma.*
Buzzolla Antonio, *di Venezia.*
Cagnoni Antonio, *di Milano.*
Cianchi Emilio, *di Firenze.*
Campiani Lucio, *di Mantova.*
Canetti Vincenzo, *di Vicenza.*
Cortesi Francesco, *di Firenze.*
Faccio Franco, *di Milano.*
Ferrari (De) Serafino Amedeo, *di Genova.*
Giosa (De) Nicola, *di Bari.*
Geraci Gennaro, *di Palermo.*
Lillo Giuseppe, *di Napoli.*
Mabellini Teodulo, *di Pistoia.*
Manna Ruggero, *di Cremona (defunto).*
Marchetti Filippo, *di Camerino.*
Moscuzza Vincenzo, *di Siracusa.*
Nini Alessandro, *di Pesaro.*
Petrella Francesco, *di Napoli.*
Peri Achille, *di Modena.*
Pedrotti Carlo, *di Verona.*
Pedrovici , *di Mantova.*
Picchi Ermanno, *di Firenze (defunto).*
Platania Pietro, *di Palermo.*
Poniatowski Principe Giuseppe, *di Firenze, ora Senatore a Parigi.*
Rossi Lauro, *di Napoli, ora a Milano.*
Romani Carlo, *di Firenze.*
Rossi Giovanni, *di Parma.*
Serrao Paolo, *di Napoli.*
Terziani Eugenio, *di Roma.*

(Il Traduttore.)

che questa parte della Musica, oltre ad essere estesamente coltivata da quella illustre Nazione, abbia anche attinto quel genere perfetto che le attribuisce l'Autore. Mi piace, e forse non e fuor di proposito, il dare in questo luogo un cenno di quello che sono, relativamente alla Musica, altre distinte nazioni d'Europa.

La Inglese (se si tolga il celebre compositore HENDEL e pochi altri che le fanno molto onore) scarseggia più di ogni altra nazione, tanto a Compositori quanto a Letterati musicali, e può dirsi che non ha veramente musica nazionale. Sono però gl'Inglesi amantissimi della Musica, specialmente italiana, ed hanno una cura particolare di raccogliere pel loro teatro italiano i migliori cantanti e maestri d'Italia, che ricompensano grandemente. Anco in Ispagna il Teatro italiano è tenuto in gran pregio. Lo stesso dicasi dei Compositori e dei Cantanti. Non vi è nazione che tanto abbondi di arie nazionali quanto la Russia, e che tanto sia amante di cantare. Nonostante ancora colà la musica più applaudita si è l'italiana. Difatti i direttori della Cappella di Corte e del Teatro italiano sono stati in gran parte Italiani MANFREDINI, GALUPPI, ARAIA, RISTORI, TRAETTA, PAISIELLO e SARTI fiorentino, sono tutti maestri stati al servigio della Corte di Russia, o ne hanno ricevuto grandi onori, specialmente da CATERINA II, e l'attuale imperatore ALESSANDRO II premia e protegge qualunque celebrità italiana, sia nella Musica come nella Declamazione, la quale si rechi alla sua capitale di Pietroburgo.

(*Il Traduttore.*)

(5) Pag. 68 *È l'Oboè patetico, soave,*
E dolce il suon del flauto . . .

La voce *patetico* si prende in questo luogo non già per triste e languido, ma bensì per espressivo e capace di muovere le passioni, il che è ciò che propriamente si chiama *patetico*. Questo primato conviene specialmente all'Oboe, per essere l'istrumento il più somigliante alla voce umana

(6) Pag 69. *Il suon del Clavicembalo, e l' orchestra Domina ognora . . . .*

I moderni hanno tolto il Clavicembalo dalla orchestra, perchè lo hanno riconosciuto di poco o nessun aiuto, specialmente dopo l'invenzione del recitativo accompagnato dagli strumenti, o dai semplici accordi del *Violoncello* e del *Contrabbasso*.

(*Il Traduttore*)

(7) Pag 70. *Di Teone Pittor l'esempio imita.*

ÆLIAN *Variæ Historiæ*, lib 2, cap 44. — TEONE valoroso pittore nativo di Samo, vissuto ai tempi di Filippo e di Alessandro di Macedonia. Era tenuto per uno dei primi del suo tempo a cagione della potenza d'invenzione, e per la grazia della esecuzione (QUINTIL. 10, 6.) Noi non conosciamo che i soggetti di poche sue opere; ma della esecuzione è parlato in modo, che l'eccellenza di questo artista non può essere messa in dubbio. PLINIO (*Hystoria Nat*, XXXV, § 40) rammenta due sue pitture, una rappresentante *Oreste in atto di uccidere la madre*, e l'altra *Tamiri che suona la cetra*, ed in ELIANO, sopra citato dall'Autore, si ha la descrizione di una magnifica pittura di TEONE rappresentante *un giovane guerriero il quale, animato da spirito marziale e bramoso di combattere, si affretta ad incontrare l'inimico.* (VAR. *Hyst.* 2, 44)

(*Il Traduttore*)

(8) Pag 73. *Demetrio allor, che coraggioso e forte Ed al padre fedel si passa il petto.*

Allude alla scena 7ª dell'atto III dell'*Antigono* di METASTASIO, che è stato posto in musica dai più celebri Compositori.

(9) Pag. 73. *Metafore, sentenze e paragoni.*

Il cav. ANTONIO PLANELLI, nel suo *Trattato delle Opere in musica*, pag. 85, difende, con quel gusto delicato per cui si distingue in tutta l'opera, che le massime o sentenze, come ancora le comparazioni, dovrebbero essere il tema di arie, e che queste meglio s'impegnano nell'esprimere gli affetti. Ma sebbene sia indubitato, che le sentenze in nulla aiutano la invenzione del Musurgico, non si potrà dire ciò tanto assolutamente delle comparazioni, che siano inimitabili con la musica. Sogliono i poeti introdurle tanto inopportunamente e tanto ripetutamente, che può esser loro molto utile e prudente il consiglio che dà a questi il PLANELLI; ma ciò non è difetto dei musici compositori, ai quali si parla in questo luogo, prescindendo dalla questione puramente poetica. È supposto che è tanto frequente l'usar sentenze, metafore e comparazioni nelle arie, sembra che resterebbe incompleta la definizione di queste, se considerandole, non come sono, ma come dovrebbero essere, si dicesse soltanto che sono canzoni, nelle quali si esprimono degli affetti.

(10) Pag. ivi. *E il Sinfonico suono ad esso unito*
Fa maggior pompa di dovizia e lusso.

La voce *sinfonia* si usa nel suo proprio significato che è l'unione armonica di una orchestra, e non quello della composizione che si chiama *Overtura*.

(11) Pag. 74. . . . . *o converso*
In un recitativo avere il canto.

Nelle arie dei buoni maestri si osserva talvolta interrotto il canto con qualche verso recitato, la di cui espressione suol cagionare un effetto eccellente, e può riputarsi come una delle fonti della varietà musicale, nel modo che pur lo sono gli arbitrj e le licenze che s'indicano in que-

sto luogo, di cambiare cioè ora il tempo, ora l'aria, passare improvvisamente da un tono all'altro, e usare dello unisono in certi passi alternati con altri, nei quali esista un'armonia. Da tali contrapposti nasce quello che nella musica, come nella pittura, chiamasi *chiaroscuro*, dovendo osservarsi che in esso consiste quasi tutta l'attrattiva della musica moderna, tanto vocale che strumentale, e che soltanto l'uso che oggi facciamo del *piano* e del *forte*, ha introdotto in amendue una varietà che rende nuove le cose già udite.

(12) Pag. 79. . . . . *ma gli stessi errori*
Grati all'orecchio con grand'arte ha resi.

L'ingegno può far sì che dilettino quelle stesse improprietà disapprovate dal giudizio, e questo è ciò che QUINTILIANO chiamava *dulcibus vitiis* alla fine del cap. 1 del libro X, delle *Istituzioni oratorie*.

(13) Pag. ivi. *Cantor germano del Cantor di Tracia.*

Allude all'opera *L'Orfeo*, posta in musica dal Cav. CRISTOFORO GLUCK, il quale ha pur composto la *Ifigenia*, l'*Alceste*, e *Paride ed Elena*. La celebrità del suo nome, che ogni giorno si accresce, giustifica quanto siamo meritati gli elogi che si fanno a lui in questo luogo, ed alla fine trionferà delle critiche, con le quali hanno preteso diminuire il merito delle sue composizioni alcuni censori invidiosi e prevenuti, dalla persecuzione dei quali non poterono liberarsi giammai gli uomini grandi, e particolarmente gl'ingegni inventori, che si allontanano dal battuto cammino

(14) Pag. 80. *La Spagna pur Te posseduto avesse,*
Degne parole il labbro tuo farebbe
Del dramma che fra noi Zarzuela è detto

La Spagna ha sempre avuto, ed ha tuttora un'affezione decisa per la Musica teatrale. Sul principio del nostro

secolo si coltivava più particolarmente l'Opera Italiana in Madrid, Barcellona, Siviglia ed altre città, ma ciò non di meno vi si eseguivano le Opere antiche spagnuole o *Zarzuelas*, nelle quali primeggiavano per i loro talenti DON BLAS DE LAZERNA, DON PABLO DEL MORAL, DON PABLO ESTEVE, DON FELIPE FALCONI ed altri, le opere dei quali si eseguiscono anche adesso in Madrid nei teatri *De La Cruz, Del Principe, De Los Caños, Del Peral*, ed in altri delle provincie spagnuole. In allora splendeva per le sue doti eminenti di Compositore e Cantante nella città di Madrid il celebre tenore EMMANUELE GARCIA. In quell'epoca si traducevano in spagnuolo, e si cantavano con esito felice le *Opere Comiche* francesi e italiane, ora dai più celebri cantanti italiani, come dalla LUISA FODI e da altri dediti al canto italiano, ora dagli Spagnuoli che cantavano nel loro idioma, oppure in italiano indistintamente, come la celebre LORENZA CORREA ed altri che per brevità si tralasciano. L'Opera Italiana era molto frequentata dal pubblico, e specialmente dalla classe aristocratica, ma il ceto medio, ed il popolo in generale, aveva una predilezione speciale per quelle così chiamate *Operette* di compositori spagnuoli, e più ancora per le così dette *Zarzuelas* e *Tonadillas*, nel cui genere si distinguevano principalmente i suddetti compositori DON BLAS DE LAZERNA (ingegno spagnuolo il più fecondo e caratteristico) e DON PABLO DEL MORAL, celebre esso pure e pregiato per carattere veramente nazionale che sapeva imprimere alla graziosa sua musica. Coll'andare del tempo, ed a cagione della guerra con la Francia, così chiamata della indipendenza (come quasi sempre accade in tempi di rivoluzione e di guerra) i Teatri di Musica subirono una decadenza straordinaria, e furono quasi obbliate le *Zarzuelas* e le *Tonadillas*, e ciò durante il regno di Ferdinando VII. Allora nei principali Teatri della Penisola si fece luogo, quasi esclusivamente, alle Opere italiane, e queste, talvolta eseguite nel proprio idioma, tal altra tradotte in ispagnuolo

Questa predilezione per le forme dell' Opera italiana si fece vieppiù sensibile e generale, che giunse quasi a toccare la frenesia, attraendo nei Teatri di Madrid e di Barcellona in particolare, i più famosi Cantanti d'Italia, del pari che i più celebri Compositori, ai quali si largivano paghe da sbalordire. Fra i Maestri Compositori merita una menzione particolare il celebre MERCADANTE che diresse per un tempo i Teatri di Madrid, e pei quali compose i *Due Figaro*, e qualche altra Opera in italiano.

Una tale manifestazione del gusto pubblico in generale non poteva a meno di trascinare nella sua corrente quei Compositori spagnuoli che si davano e scrivere opere in italiano, e fra questi fu sollecito di presentarsi al pubblico DON RAMON CARNICER, le di cui Opere *Elena e Malvina*, *Adele di Lusignano* ed altre, furono straordinariamente applaudite in confronto di quelle di celebri Compositori italiani. Sull' esempio di CARNICER, altri Autori scrissero Opere in italiano, e fra questi si distinguono DON BALTASAR SALDONI con la sua *Ipermestra*, DON ILARION ESLAVA col *Solitario* ed altri. Nel tempo stesso che gli Spagnuoli, generalmente parlando, scrivevano in italiano, un Compositore d'Italia, che si era ammogliato con una attrice spagnuola, DON BASILIO BARILI faceva rinascere lo spirito della musica nazionale producendo in quel teatro con esito brillante le Opere spagnuole *El Diablo Predicador*, *Los Contrabandistas*, la Zarzuela *Il Ventorillo de Crespo*, ed altre, le quali eccitarono i Compositori a coltivare il genere dell' Opera nazionale. Uno di questi fu DON JOAQUIN ESPIN Y GUILLEN autore dell' Opera *Padilla*, o *El Asedio de Medina*, rappresentata in parte nel Teatro del Circo di Madrid — Da alcuni anni la Regina ISABELLA II, dando una prova della sua protezione per l'arte musicale, fondò nel proprio Palazzo di Corte a Madrid un Teatro di Opera, e fece eseguire in esso dai più distinti Cantanti della sua real Camera le Opere di un altro Compositore spagnuolo, a suo

particolare Maestro di canto, il celebre DON EMILIO ARRIETA. Queste Opere avevano per titolo *Ildegonda*, e *Isabella la Cattolica*, le quali furono poste in iscena davanti a tutta la Corte con un lusso ed uno sfarzo veramente reali. Questo potente impulso alla Musica teatrale venuto dall'alto, indusse il Governo a fondare e proteggere, come fa attualmente, il *Teatro di Oriente*, uno dei più cospicui e sontuosi di Europa. Questo Teatro è destinato esclusivamente all'Opera Italiana, e vi concorre il fiore dell'aristocrazia di Madrid e straniera. Oltre a ciò S. M. la Regina ISABELLA II proteggeva (e per quanto glielo consentiva la sua qualità di Regina costituzionale, quindi mancante del diritto d'immettere nel proprio Governo) e favoriva l'incremento dell'Arte Musicale in Ispagna ed anche altrove. Infatti non eravi celebrità nazionale o straniera in quest'Arte che si presentasse in Ispagna, la quale non venisse con regia munificenza premiata, o invitandola alla sua Corte se si trovava in Madrid, e se all'estero inviandole decorazioni di CARLO III e d'ISABELLA LA CATTOLICA, oppure regalandola di gioielli preziosi.

I Maestri e Compositori spagnuoli pertanto si occuparono con molto studio e molta premura ed anche con esito maraviglioso ad introdurre nei diversi teatri di Madrid e delle provincie le così dette *Zarzuelas* (specie di opera comica) le quali destarono gran fanatismo, come *El Duende* del Compositore Don RAFAEL HERNANDO, *Gloria y Peluca* di Don FRANCISCO ASENJO-BARBIERI, *La Mensagera* di Don JOAQUIN GASTAMBIDE, ed altre *Zarzuelas*, le quali richiamarono l'attenzione del pubblico e degli Artisti. Questi celebri Maestri formarono una Società costituita da cinque Compositori tutti spagnuoli Don RAFAEL HERNANDO, Don JOAQUIN GASTAMBIDE, Don FRANCISCO ASENJO-BARBIERI, Don CRISTOVAL ONDRID, e Don JOSÉ YNZENGA, ai quali si unirono il Poeta drammatico Don LUIS DE OLONA ed il Cantante Don FRANCISCO SALAS. Questa Società assunse

l'impresa del Teatro *del Circo* di Madrid, e formo una Compagnia Spagnuola destinata a coltivare unicamente lo Spettacolo Lirico-nazionale. Tentativo così patriottico e generoso fu coronato, fin da principio, del miglior esito; quindi per l'influenza onorevole della prelodata Società si offerse al pubblico la Zarzuela *Jugar con fuego* del Compositore ASENJO-BARBIERI che destò un vero entusiasmo, ed assicurò per l'avvenire il credito e la sorte dello Spettacolo Lirico-nazionale spagnuolo. Questo accadeva nell'anno 1851, e negli anni successivi molte furono le *Zarzuelas* di diversi Compositori che ottennero un esito favorevole e formarono la fortuna dei sette individui di quella Società. Ridotti poi i Soci a quattro soltanto, cioè ai signori BARBIERI, GASTAMBIDE, OLONA e SALAS, essi fecero costruire a loro spese in Madrid il Teatro che porta il nome di *Teatro della Zarzuela*, dove ha sede esclusiva lo Spettacolo Lirico-spagnuolo, il quale oggigiorno divide il concorso del pubblico fra se e quello dell'Opera Italiana nel Teatro Reale. Anche nelle provincie di Spagna vi sono pure Teatri di *Zarzuelas*, che sostengono il confronto con quelli dell'Opera Italiana, sebbene in circostanze sfavorevoli per parte degli Spagnuoli, a motivo dello scarso numero di buoni Cantanti e delle paghe moderate, e talvolta anche scarse, che hanno. Da ciò ne consegue che quegli Artisti spagnuoli, dotati di buona voce, si dedicano all'Opera Italiana con preferenza, perchè in questa sperano di ottenere più prontamente e con minore studio quelle ricchezze, che potrebbero conseguire difficilmente nella *Zarzuela*. Il numero dei Compositori di *Opera* e di *Zarzuela* si è bastantemente aumentato fin dal principio del secolo presente, e quelli, le opere dei quali godono meritamente del favor popolare, sono per ordine di età: Don BLAS DE LAZERNA, Don PABLO DEL MORAL, Don MANUEL GARCIA, Don RAMON CARNICER, Don BALTASAR SALDONI, Don ILARION ESLAVA, Don RAFAEL HERNANDO, Don CRISTOVAL ONDRID, Don FRANCISCO

Asenjo Barbieri, Don Emilio Arrieta, Don Joaquin Gastambide, Don José Ynzenga ed altri, che quantunque di molto merito, si ommettono per brevità.

(Il Traduttore)

NOTE AL CANTO QUINTO.

(1) Pag. 91 *A tali sinfonie di aquartettate*
Il nome dassi . . . .

Modernamente n'diamo così chiamarsi da alcuni Professori e Dilettanti di Madrid quelle sinfonie composte a modo di quartetti, e nelle quali le parti obbligate e indispensabili sono comunemente il primo e secondo *Violino*, la *Viola* ed il *Basso*, non facendovi mancanza notabile gli *Oboe*, le *Trombe*, i *Flauti*, i *Fagotti* ec. ec. Ogni scrittore dove contribuire al fine che le arti si arricchiscano di vocaboli espressivi, propri e necessari, le quali prerogative concorrono nell'aggiunto di *aquartettate*, essendo la sua forma per nulla ripugnante al genio della nostra lingua. In questo Poema si è procurato d'introdurre e di propagare l'uso moderato di alcune parole che sembrerano nuove nell'accettazione che si è loro data, per la qual cosa lo stile didascalico concede maggior facoltà di qualunque altra, usando di questa, si chiama, per esempio, nel medesimo canto *llenos* quello che gli Italiani chiamano *tutti* nei concerti

(2) Pag. 92 *. . . . . e non va senso*
Pronto a par dell'udito a infastidirsi.

Sembra che la somma delicatezza dell'udito e l'attiva impressione che fa in esso il piacere prodotto dal suono,

siano i motivi per i quali la Musica, più ripetuta che è, lo infastidisce, e il gusto musicale varia tanto spesso: osservazione, la quale concorda con quel fondato principio di CICERONE, *De Oratore*, libro III, 25. « *Voluptatibus maximis, fastidium finitimum est* »

(3) Pag. 92 *Alternando or la Fuga accelerata*

La *Fuga* è un quadro ideale che ha forma regolare e bellezza assoluta, ma dove nulla trovasi di determinato che sia atto a risvegliare la simpatia di quelli che mirano pur alle frasche, di quelle che ai frutti. È in somma il *non plus ultra* della parte canonica. Le *Fughe* in generale rendono l'armonia più strepitosa che dilettevole, e per ciò sono più adatte per i cori che per gli *a solo*, e più che altro per la musica da Chiesa, la quale richiede uno stile più ricercato della teatrale. Il merito principale della *Fuga* consiste nel far bene sentire il *soggetto* in modo distinto. Deve per conseguenza il Compositore aver cura che questo si conservi sempre chiaro e splendido, e che non venga imbrogliato o confuso dalle altre parti destinate soltanto ad adornarlo. Le *Fughe* più celebri sono quelle di HAYDN, di MOZART, di KROMMER, di BACH usate nelle loro Messe, e quelle pure sono eccellenti, che BENEDETTO MARCELLO ha sparse ne' famosi suoi *Salmi*.

(*Il Traduttore.*)

(4) Pag. 93. *Ed una Scena recitata, a volte*
A un istrumento adatta . . . .

È bastantemente moderna la invenzione di recitare con un istrumento, imitando la voce umana. Nell' *adagio* del *Quartetto* 5° dell' opera 9ª dell' ingegnoso Compositore GIUSEPPE HAYDN, e nel penultimo *Quartetto* di un'altra opera di HUBER o OBER si possono vedere due graziosi esempi di quel felice pensiero.

(5) Pag. 93 *Hayden maraviglioso, al genio e all'arte,*
Onde rifulgi in armonia qual sole,
Largir tal dono le benigne Muse.

Se l'elogio di GIUSEPPE HAYDN o HAYDEN si dovesse misurare dall'incontro che le sue opere ottengono attualmente in Madrid, sembrerebbe dapprima eccessivo o appassionato. L'Autore di questo Poema, senza entrare in odiosi paralleli, nè volere obbligare i suoi Lettori ad essere tanto parziali per HAYDN, come egli stesso si onora di esserlo, si è contentato d'indicare alcuni pregi che più spiccano nelle composizioni di quell'insigne Maestro e che nessuno può negargli, principalmente la sua fecondità. Ma senza dubbio troveranno minore questo elogio coloro, i quali odono i suoi vari giuochi di sinfonie, ora concertanti ora aquartettate, i suoi Quartetti, i Trio, le Sonate, il suo Oratorio sacro intitolato *Il ritorno di Tobia* a cinque voci, il suo *Stabat Mater* a quattro, *La Creazione, Le quattro Stagioni* cc

(6) Pag. 97 *E dei plagiari la caterva abbietta*
Riconosce . . . .

Di questi signori brulica oggigiorno più che in qualunque altro tempo la professione della Musica. Privi in generale di genio per inventare nuovi motivi e saperli ben condurre, dotati di una prodigiosa memoria, danneggia il più delle volte a chi si da all'arte di comporre onde poter essere originale, e per la quale hanno la mente ripiena dei canti che hanno uditi in teatro, o scorrendo al piano-forte i componimenti di diversi Maestri, vogliono ad ogni costo comporre della musica. Ma cosa ne succede? Essi principiano una melodia, e dopo poche frasi si avvedono che quel canto è in tutto e per tutto simile, o anche quello stesso di un altro Maestro da essi copiato, senza avvedersene. Allora, credendo imprimergli un carattere originale e nuovo, cambiano all'improvviso di tono, si perdono in transizioni con-

tinae ed astruse, accrescono le dissonanze pensando di comparire scienziati nel Contrappunto, oppure saltano, con un legame poco naturale, in un altro motivo egualmente copiato. In tal modo vengono ad alterare le chiarezza e l'unità che dovrebbe avere la melodia. Quindi essa non conserva più quel *principio, mezzo* e *fine* che ne costituisce la buona condotta. Con ciò danno luogo ad uno stile contorto, stiracchiato, e che altro non appalesa, se non la fatica e lo stento. — Maestri! o voi che tali vi fate chiamare, e che vi date a comporre per il teatro, rammentatevi, che se siete privi di quel genio che sa inventare melodie originali e nuove, le quali per la facilità naturale della loro condotta possano istantaneamente penetrare nell'animo di chi le ascolta, e rimanere impresse nella loro memoria, onde servire poscia di sollievo nei giorni della tristezza, non incontrerete giammai il favore del pubblico. — L'Opera teatrale, se è composta dall'uomo di genio, piacerà indistintamente, ed alla prima, al semplice Dilettante, del pari che al più severo Maestro. Chi ha soltanto di mira una melodia leggera e *marcata* in modo vivace, piacerà al dilettante, ma il maestro la ritterra come una frivolezza. Se il Compositore mira soltanto all'armonia, alle studio ricercato delle dissonanze e alla difficoltà scientifica dei passaggi o transizioni, piacerà ai maestri e annoierà i cosidetti dilettanti, che sono i più. Bisogna adunque che il Compositore di Musica teatrale si studi d'incontrare la simpatia degli uni e degli altri, e in questo riesce soltanto il Genio. Ho udito alcuni che uscivano dal teatro, dopo aver assistito ad un'Opera nella quale il maestro, per essere privo di genio naturale, aveva cercato di sostenersi col suo sapere nella scienza del Contrappunto, i quali, quasi obbedendo a una parola d'ordine, dicevano « È una bell'opera, ma per gustarla, bisogna prima studiarvi sopra, bisogna intenderla » Che forse la Musica è come i calcoli algebrici o le geometriche proposizioni, che non s'intendono di tutti alla prima

volta? Chi va al teatro, vi va per divertirsi e non per istudiare, e quando un'Opera artistica qualunque racchiude un bello naturale e reale, esso si manifesta di subito senza studio e senza fatica. Le opere, in fatto di Musica, le quali hanno bisogno di essere studiate per essere intese e gustate, io le sbandirei dal teatro, e le confinerei sul piano-forte di quei maestri che portano un calcolo esagerato ed una fredda proporzione matematica in un'Arte, nella quale il *sentimento* ed il *brio* sono i due soli caratteri che piacciono universalmente. Potrebbero queste opere essere anche utili agli studenti di quest'arte per servir loro soltanto di guida onde evitare le stranezze e gli errori, ma non mai col fine di essere da loro perfettamente imitate. — Dunque, Compositori carissimi di Musica teatrale, se non vi sentite di aver quel genio, per cui le vostre opere possano, lo ripeto, piacere indistintamente a coloro che giudicano col solo orecchio e col sentimento, come a quelli che ne giudicano con la severità della scienza, smettete, ve lo dico in poche parole, piuttostochè imbrogliare della carta inutilmente, ed annoiare chi spende il suo denaro per divertirsi. Rammentatevi quello che dice il MENZINI nella sua *Arte Poetica*, parlando di coloro che vogliono ad ogni costo compor Sonetti, ed ignorano che questo componimento è un Poema in miniatura:

> «Ma in questo di Procuste orrido letto
> Chi ti sforza a giacer? forse in rovina
> Andrà Parnaso senza il tuo Sonetto?»

Così dico a voi: Forse che il Teatro finirà senza che voi componiate Musica teatrale?.... Anzi aggiungo che anderebbe in rovina, se con le stranezza delle vostre Composizioni poteste riescire a pervertire il gusto teatrale, che ai giorni nostri, fatte poche eccezioni, appunto per la sventurata mancanza di Compositori di Genio *assoluto*, è piuttosto in decadenza che in fiore.

(*Il Traduttore.*)

(7) Pag 98 . . . . . . *e in tortuosi*
Laberinti ed in Fughe cancrizzanti.

Anche negli errori, la Musica è sorella della Poesia, quindi, come il cattivo gusto ha introdotto in questa i versi acrostici, i retrogradi, i paronomastici, o bisticci, le rime obbligate, ec., ec., così ha propagato anche in quella le puerilità e le pedanterie, delle quali si tratta in questo luogo. Coloro che avessero la curiosità di conoscere fino a qual punto si è sottilizzata l'arte difficile di comporre in simile stile, potranno vedere il Libro XXII del *Melopeo e Maestro* di PIETRO CERONE, Opera tanto dotta quanto prolissa, in cui il suo antico e stimabile Autore si propose di abbracciare tutta la musica facoltà, e per conseguenza merita di essere scusato per non avere ommesso anche quel Trattato che egli intitolò *Degli Enigmi musicali*.

(8) Pag. 101. *La Musica trattar che più si addice*
Al proprio ingegno, e quanto pochi han cura
D'ogni istrumento lo studiar qual sia
L'indole ed il carattere. . . . . .

I Compositori debbono conoscere, non solo la estensione dei diapason o scale delle voci e degli strumenti, ma ancora il loro modo particolare di cantare, ed osservare le differenze degli effetti che un medesimo passo produce, secondo la voce o l'istrumento che lo eseguisce. Per mancanza di questa cognizione alcuni dotti Maestri di Cappella hanno scritto dei passi, i quali essendo facili e naturali, per esempio, nell'Organo, sono violenti o impossibili nel Violino. Eviteranno questo inconveniente coloro, i quali, non contenti di studiare la Musica, studiano ancora la meccanica degli strumenti, perchè senza questa cognizione rimane imperfetta la scienza di un Compositore

(9) Pag. 100 . . . . *L'Oratoria unita*
S'era alla Poesia . . . .

Quando nella *Reale Accademia* di *San Ferdinando* viene celebrata la pubblica e solenne distribuzione dei premj, si usa di leggere Poesie ed Orazioni in lode delle Arti belle, che vi si professano. Così non è immaginazione poetica l'introdurre in questo luogo la Poesia e l'Oratoria, come testimoni a quella funzione.

(10) Pag. ivi *E mentre i serti onde aumentarmi el crine,*
Cura preziosa, altra Accademia imprende
La purezza a serbar dell'idioma . .

Allude alla *Reale Accademia Spagnuola*, che ebbe il suo principio fino dall' anno 1778 col fine di stimolare gl' ingegni, proponendo premj di Poesia e d' Eloquenza.

(11) Pag. 103 . . . . *i miei periti Artisti*
Sapranno edificare ampj Teatri.

Merita di esser letto quello, che intorno alla fabbrica, e conveniente disposizione dei Teatri scrisse il Conte ALGAROTTI al Cap. VI del suo utilissimo *Saggio sopra l'Opera.*

(12) Pag. 104 . . . . *e la teorica, che rende*
La pratica più facile e corretta

« *Prima est eloquentiæ virtus, perspicacia.* » QUINTIL. *Inst. Orat.* Libro II, Cap. 3.

(13) Pag. 105 *E se fuori d'Italia in cerca io muovo*
Di un linguaggio, che tutti in pregio avanzi
Per fregiarsi col canto, io lo rinvengo
Nel suolo Ispano . . . .

Sebbene ai Lettori, imparziali e dotati di buon udito, i quali abbiano esaminato con attenzione la lingue castigliana o spagnuola, sembri, per avventura e dapprima, giusto l'elo-

gio che in questo luogo si fa della medesima, considerandola relativamente al canto, superiore a tutte quelle che oggi si parlano, dopo la italiana, non sarà loro discaro il vedere spiegata con alcune riflessioni questa verità, nella quale talvolta non converranno quei forestieri che ignorano il nostro idioma, ed anche molti Spagnuoli che lo parlano soltanto per abitudine, senza occuparsi a studiarlo.

L'Oratore ed il Poeta conosceranno la fecondità della nostra lingua, la sua maestà, la sua espressione, la sua grazia e la sua pieghevolezza agli stili diversi, ma il Musico si contenta di giudicarla dalla sua armonia. E nascendo questa dalla *soavità* e dalla *varietà*, a lui si appartiene il dimostrare quanto concorrano felicemente queste due qualità nella lingua spagnuola.

La *soavità* delle voci di un idioma consiste principalmente nell'abbondanza delle vocali, perchè queste sono le lettere sonore e cantabili, mentre le consonanti, che non possono articolarsi di per sè sole, servono unicamente a ritardare e confondere il suono delle vocali. Da questo principio notorio risulta che [1] quella lingua, la quale più abbonda di esse sarà la più adattata pel canto, come lo è senza dubbio la italiana, le cui dizioni terminano ordinariamente in vocale. Lo stesso succede, sebbene non con tanta frequenza, nello spagnuolo; al contrario degl'idiomi settentrionali, che, non solo nelle terminazioni, ma ancora nel principio o mezzo delle parole, sogliono ammettere molte più consonanti che vocali. Oltre a ciò deve notarsi, che le consonanti in cui terminano i vocaboli spagnuoli sono le meno dure, e così non hanno le loro finali in B nè in C o K, nè in F nè in G nè in LL nè in M nè in P nè in T, come accade in varie voci latine, per esempio *ab*, *sub*, *ob*,

[1] Isaac Vossio, *De Poematum cantu et viribus rythmi*, pag. 50: « Omnino non recte sentire qui existimant prout quaeque lingua pluribus abundet vocalibus, tanto eam cultiorem esse censendam, nec quidquam ornatius et elegantius aeque obesse quam frequentiam consonarum. »

ac, sic, hoc; musam dominum, sermonem, amat, monet, legit, sicut; in alcune francesi come *sac, bec, public, chef, cif, travail, vermeil, cap, galop* ec., ec., e in molte inglesi come *of, dog, book, drop* ec., ec. Molto meno ammette lo spagnuolo terminazioni in due o più consonanti, come accade, per esempio, nelle parole latine *est, ast, tunc, stirps, frons, ars, plebs, urbs, falx, arx, amant*, ed altre infinite persone dei verbi, o nelle voci francesi *arc, turc, parc, musc* ec., ec., o in molte inglesi come *world, storm, drink*, ec., ec., e in molte tedesche, e di lingue derivate dal tedesco.

Esige quindi l'indole dell'idioma spagnuolo, che i suoi vocaboli terminino nelle consonanti meno aspre, per esempio in D, che è più soave del T come *merced, cesped*, in L, che pare è più soave del doppio LL come *sutil, facil*, in N come *desden, numen*; in R (e mai in RR doppia) come *amor, nacàr*, in S come *pais, cùtis*, o in Z come *feliz, caliz*. Le voci terminanti in X (pronunziandola gutturalmente nel modo che si pronunzia le J) sono pochissime, come *carcax, relox*;[1] e così l'asprezza che realmente hanno, non pregiudica alla dolcezza totale della lingua. Se altre dizioni finiscono nelle consonanti che si censurano o si riprovano per dure, o sono nomi propri generalmente esotici come *Jacob, Dannick*, e si possono contare come *zenit, fagot*, o qualche altra che s'incontra difficilmente.

Da ciò ne consegue, che nella nostra lingua è incomparabilmente maggiore il numero delle voci sonore e grate, che quello delle dure ed ingrate. Ma tuttavia rimangono alcune osservazioni che possono confermare una tal verità. La prima di queste si è che le cinque vocali A E I O U, le quali entrano nelle sillabe dell'idioma spagnuolo, hanno come nel toscano, un suono chiaro, pieno, distinto e costante, senza bisogno per noi di ammettere quelle voci con-

[1] È anche da avvertire che la X gutturale in fine di queste voci perde gran parte della sua durezza, conforme osserva la Reale Accademia Spagnuola nel suo Trattato di Ortografia, pag. 81 della edizione del 1770.

fuse ed oscure, delle quali abbonda, per esempio, la lingua francese. Tali sono la E muta come in queste parole: *le, trouble, traître*; la U francese come in queste parole: *fût, chute, juge*; e molti dittonghi di un suono misto ed ambiguo, come in queste, *jeu, boeuf, orgueil, yeux, bruit, joindre*, le quali pronunzie sono estremamente incomode ed ingrate pel canto. A tutto questo si aggiunge in favore dello spagnuolo, che di quelle cinque vocali perfette, le più frequenti in esso sono principalmente l' A e la O, che hanno il vantaggio di essere più sonore delle altre.

Un' altra osservazione non meno importante si è, che in questo idioma non domina, con eccesso, consonante alcuna difettosa che possa molestare l' orecchio, quindi quella che s' incontra la più ripetuta, particolarmente nelle terminazioni plurali, è la S, e questa non solo acquista bastante varietà con la diversa inflessione in AS come *poetas*, in ES come *felices*, e in OS come *doctos*, chè anzi dà al linguaggio una dignità maestosa comparabile a quella del greco, e ammirata da molti, principalmente dal sapiente ISAAC VOSIO,[1] nel suo Trattato *De Poematum cantu et viribus rytmi*.

Dall' altra parte è necessario confessare che la pronunzia che in ispagnuolo noi diamo sempre alla J, ed alle volte pure alla G ed alla X, è veramente aspra, come ereditata dagli Arabi, quantunque coloro i quali parlano bene, in Castiglia ed in altre provincie, la soavizzano molto, facendola gutturale e non aspramente aspirata, come si usa in Andalusia. Ma queste lettere, le quali in tutti i modi sono contrarie al buon canto, non regnano tanto nel nostro idioma, che non possa il poeta a costo di un qualche studio evitarle, o almeno non valersi di loro frequentemente, dovendo serbarle in modo principale per alcune espressioni forti che

[1] *Pag* 55. « Fastum et ingenium Hispanorum gravitatem horum quoque inesse sermoni facile quis deprehendet, si quis crebram repetitionem litterae A, vocalium longe magnificentissimae, ac ita prolixa illorum spectet vocabula. Sed et crebra finalis clausula O vel OS grande quid sonat. »

richiedono parole alquanto robuste e dure, quali sarebbero *arrojo, corage, enojo, cruje*, ec., nel qual caso il difetto si converte in grazia. Ed anche quando si voglia usare con le J tutto il rigore possibile, nessuno dubiterà che sia facile lo scrivere poesie castigliane o spagnuole senza alcun vocabolo nel quale entri quella lettera, se si rifletta che noi abbiamo cinque Novelle in ciascuna delle quali manca una delle cinque vocali, che sono infinitamente più necessarie di qualunque consonante: oltre di che, leggendo qualunque libro spagnuolo, si avverte che sogliono passarsi paragrafi interi senza inciampare nelle J.[1] Non è tanto facile di evitare nella lingua francese il suono di quelle vocali che si chiamano *nasali* per le ragione che le loro pronunzie esce più pel naso che per la bocca: vizio quanto fastidioso in quello che parla, assolutamente poi intollerabile in quello che canta. Dominano con tal frequenza queste *nasali* in quell' idioma, che appena possono leggersi due versi di seguito, senza che se ne incontri qualcuna, e a volte ancora ne concorrono moltissime uno dopo l' altra, dal che resulta una monotonia (diciamolo così) nasale, che i più delicati scrittori non possono sempre rimediarvi, quantunque conoscano l' ingrato di quelle pronunzie, già posta in ridicolo da PERSIO nel verso:

« Rancidulum quiddam balba de nare locutus. »

La buona scuola di Canto detta due regole tanto naturali, quanto necessarie: l' una di aprir bene la bocca, e l' altra di procurare che la voce si diriga dagli organi vocali alle labbra, e non al naso. Ma l' increspare, o il raggrinzare della bocca che richiedono le pronunzia delle E muta e della U francese, ed i dittonghi che di esse si compongono, rendono

[1] In tutto questo paragrafo (*scritto nell' originale in Spagnuolo*) che tratta delle lettere gutturali non se ne incontra nemmeno una (ed eccettuano di quelle che si citano come esempio), e l'Autore protesta che ciò è stato effetto del caso e non dello studio. Così egli ha provato in pratica, senza volerlo, la sua proposizione, cioè che non è difficile evitare la J

affatto impossibile l'osservanza della prima regola, e si oppongono pure direttamente alla seconda quelle pronunzie nasali che si notano, per esempio, in queste parole *chantre, genre, craindre, feindre, fondre* ecc. che l'uso soltanto può far tollerabili, e che niuno si attenterebbe difendere, se non per capriccio o cieca parzialità nazionale.

Recapitolando tutto ciò che si è detto, troveremo che le lingue spagnuola essendo libera da tali difetti, e dotata quasi della medesima grazia e armonia della toscana, è *soave* per le Musica; primo per l'abbondanza delle vocali, secondo per la loro sonorità, terzo perchè le sue dizioni terminano regolarmente in consonanti piacevoli e semplici, escludendo le aspre e doppie, e quarto finalmente perchè non ha una indispensabile necessità di usare con frequenza quelle lettere che per se stesse sono dure, e disdicono ad un idioma cotanto gradevole.

Così, come si è provato col precedente esame, la *soavità* che si ammira nell'idioma castigliano, resterà egualmente provata la sua *varietà*, se dimostriamo le differenze che risultano nelle sue parole, o dal numero delle sillabe o dalla collocazione degli accenti, oppure dalla moltitudine delle diverse terminazioni.

Vi sono quindi nel nostro idioma non poche dizioni monosillabe come *fe*, di due sillabe come *dulce*, di tre sillabe come *sonoro*, di quattro come *cristalino*, di cinque come *encantadora*, di sei come *agradecimiento*, di sette come *connaturalizado*, di otto come *indeliberatamente*, di nove come *esperimentariamoslo*, di dieci come *desapacibilisimamente* o *desinteresadisimamente*, e di undici come *impossibilitariamoslo*: essendo per fortuna le più abbondanti quelle di due, tre e quattro sillabe, che con maggior facilità si adottano al metro. Dalle felice e bennintese combinazione di queste parole, lunghe o brevi, ha origine la *varietà* che richiede il verso poetico, e nessuna scusa può aver colui che non l'osserva in una lingua come la castigliana.

Contribuisce maggiormente a questo proposito la diversa collocazione degli accenti; poichè possiamo accentare le voci fino in cinque modi; nell' ultima sillaba come *cantarà, termino, celebrè*, nella penultima come *cantàra, termìno, celèbre*, nell' antipenultima, come *càntara, tèrmino, cèlebre*, in quella che precede l' antipenultima, come *figùrasele, olvìdaseme, mudàndoseles, perdònamelo*, e (ciò che è più) nell' antecedente e quella che precede l' antipenultima come *dieramossele pàgaramostela, dàbamosselo*, di modo che questa parola si può pronunziare in quattro maniere *dabamossèlo, dabamossèlo, dabamòsselo, e dabàmosselo*; ma nulla significa se non si pronunzia nel quinto modo con l' accento nella prima sillaba, cioè *dàbamosselo*

A questa diversità di accento debbono le voci castigliane un ritmo o misura artificiosa da poter essere invidiata da quelle lingue, la prosodia delle quali uniforme e limitata, merita con ragione di esser chiamata antimusicale. Nello idioma francese, ad eccezione dei vocaboli, nella cui ultima sillaba è una E muta o femminile, nessuno se ne incontra, la cui finale sia breve, ed in cui l' accento posi sopra la penultima sillaba e così, per esempio, quando noi pronunziamo *Etna, Tisbe, cero, tribu, volatil, consul, examen, canon, cáncer, Nestor, Céres, Filis, Colcos* ecc., i Francesi pronunziano *Etná, Thisbé, zeró, tribu, volatil, consúl, examen, canón, cancér, Nestór, Cerés, Philis, Colchós* Quella lingua è anche priva di voci sdrucciole, quindi in essa si pronunzia, per esempio, *numerò, operà, Caligulà, Tripolì*, in luogo di *nùmero, òpera, Calìgola*, e *Trìpoli* come pronunziano gli Spagnuoli e gl' Italiani Gli stessi Francesi non possono a meno di lamentarsi che soffre questi ed altri difetti nella parte armonica una lingua adorna d' altronde di sufficienti pregi, e che per i buoni libri scritti in essa ha meritato di estendersi più di qualunque altra lingua vivente. Con tutto ciò il signor BURETTE, punto da che ISAAC VOSIO avesse affermato che non vi era in essa vocabolo alcuno, che po-

tesse chiamarsi sdrucciolo, o piede dattilo,[1] volle difendere che le erano le parole *quantité, fermeté* ecc., al quale errore soddisfece molto bene l' Abate DON ANTONIO EXIMENO spagnuolo nella sua opera italiana intitolata — *Della Origine e delle Regole della Musica*, parte 2ª, Libro III, cap. 1º, dove discorre egregiamente sopra lo stato delle lingue europee, e fonda la sua opinione addimostrando che l'idioma Castigliano è il più adattato per la Musica, dopo il Toscano.

Ma in veruna cosa spicca tanto prodigiosa la *varietà* della nostra lingua, quanto nella moltitudine delle terminazioni, poichè contandole dalla sillaba in cui posa l'accento, esse ne ha circa tremila novecento, siccome ho verificato l'Autore di questo Poema, formando a tale oggetto una lunghissima lista o catalogo di voci, tutte ommesse nell' idioma Castigliano e di diversa terminazione, dimodochè nessuna fa rima coll' altra.[2] Senza dubbio ne troverebbe qualcuno di più chi si dedicasse ad appurare con ampiezza maggiore questo punto, che a molti sembrerà di poca importanza; e quantunque sia sommamente diminuita la *Selva delle parole Consonanti* o Rimario, che è stato stampato alla fine dell'*Arte Poetica Spagnuola* di GIOVANNI DIAZ RONGIFO, basta il contare le sorgenti delle rime che ivi si propongono, per dedurne quanto sia singolare la ricchezza del nostro idioma in questa parte, e quanto deve influire nelle sonore combinazioni del numero o verso poetico la incredibile diversità delle sillabe finali, che dà alle clausole o strofe una espressione sempre nuova.

[1] *De Poematum cantu et viribus rythmi*, pag. 56. « In lingua Gallorum illud in primis notatu dignum, quod nullum in hac vocabulum trisyllabum reperiatur quod dactylum constituat. Tota pene Gallorum lingua constat ex Jambis et Anapastis ».

[2] Non sono state incluse in questa lista le terminazioni sdrucciole le quali accrescerebbero quasi di un terzo il numero delle acute e gravi. Chiunque se ne prenda la briga, potrà notare che *Lora, durà, ahora* sono tre terminazioni differenti, sebbene tutte concludano con le medesime tre lettere. L'Autore è pronto (*così lo era*) a mostrare a qualunque curioso la lista summentovata nella quale si fonda la sua asserzione.

Bastino per questo le ragioni quivi accennate (e se ne potrebbero addurre molte ancora di più, se l'occasione lo permettesse) allo scopo di formarsi un concetto che la lingua Castigliana è *soave* e *variata*, e per conseguenza armoniosa; ¡ Volesse il cielo che, siccome esiste in essa questa favorevole disposizione pel Canto, così esistesse ancora lo studio necessario e le delicatezza negl'ingegni che scrivono poesie per mettersi in musica! Prescindendo dalla invenzione per nulla ingegnosa, dalla incongruenza de' pensieri, dalla bassezza e disordine dello stile e dalle improprietà della elocuzione, qual censura non meritano, solo per la mancanza di dolcezza metrica, molte strofe e parole che oggi si cantano! In nessuna specie di versi è meno da dissimularsi qualunque trascuratezza contraria alla grata sonorità, che in quelli che si destinano per la musica, e in nessuna è più obbligato il poeta ad evitare, ora l'incontro di consonanti ingrate, particolarmente delle JJ e delle RR, ora gl' jati, ora le violente contrazioni delle vocali e le finali assonanti [1] ed uniformi, quando il metro non lo richiede, oppure finalmente lo ammassare dizioni acute, le quali non vadano discretamente mescolate con quelle brevi.

Ma resta però inutile tutta la diligenza del buon Versificatore, se il Compositore della musica non si attiene al senso della parola, se la tronca, se rompe la sua prosodia naturale, se la confonde con troppo accompagnamento, se la rende languida con le importune ripetizioni, e se per acquistar fama d'intelligente nelle abusive licenze del Con-

[1] Per provare la delicatezza dell'udito negli Spagnuoli basta sapere, che anche nella prosa gli offende il più puro assonante, quando si trova in parole che finiscono il senso delle frasi poco distanti le une dalle altre. Non potranno comprender ciò i forestieri, i quali ignorano ciò che vuol dire assonante e la ragione per la quale piace nei nostri versi usandolo opportunamente e secondo le regole già stabilite, le quali sono particolari e principali dell'arte metrica spagnuola.— *Assonanza* in Italiano significa somiglianza nel suono, o falsa consonanza di suono in fine di certe parole di una frase od anche di un verso, che non fa buona rima con un altro. (*Il Traduttore.*)

trappunto, dispone che nelle composizioni molte volte alcuni Esecutori cantino certe parole, mentre gli altri ne cantano altre diverse, lo che è il vero modo che nulla s'intenda.

E ancorchè l'Autore della Poesia e quello della Musica giungano ad evitare questi ed altri simili inconvenienti, tuttavia si rende incerto il buon esito, se il Cantante non vi concorre per la sua parte con una pronunzia chiara ed espressiva. Soltanto quando il Poeta, il Compositore e l'Esecutore si aiutano egualmente, ed a vicenda, si ottiene quell'effetto ammirabile che deve produrre la Musica vocale; e può ritenersi, che a questo consto importante si dovessero in gran parte i prodigi che ci vengono raccontati dei Greci [E in verità, quante poche volte udiamo noi distintamente le parole d'un'aria! La Poesia è quasi sempre schiava della Musica, togliendo seco tutta l'attenzione il rumore o il tintinno, di maniera che, quantunque in luogo di una strofa assai buona se ne sostituisca una molto cattiva, l'effetto suol essere lo stesso, il che non dovrebbe succedere, se il Compositore lasciasse comparire il Poeta, ed il Cantante non togliesse ad ambedue l'espressione.

FINE.

INDICE